

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

**MINA ISOTANI**

**A Representação do Feminino:  
a construção identitária da mulher japonesa moderna.**

VERSÃO CORRIGIDA

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo  
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

## **A Representação do Feminino:**

**a construção identitária da mulher japonesa moderna.**

VERSÃO CORRIGIDA

Mina Isotani

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo

2016

Nome: Mina Isotani

**Título: A Representação do Feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, Naoko e Sadao Isotani, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período deste trabalho.

Ao meu marido, Edgar Ray Katayama, por percorrer comigo essa jornada, oferecendo seu amor nas horas mais difíceis e toda a sua atenção para me incentivar a concretizar os meus sonhos.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Aurora Fornoni Bernardini, pela atenção e apoio durante o processo de definição e orientação.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela oportunidade de realização do Doutorado.

À Universidade Federal do Paraná, por incentivar o crescimento intelectual de seus docentes.

Aos meus irmãos e minhas cunhadas, Shiguelo e Sayuri e Seiji e Monike, agradeço as palavras de incentivo, o apoio, o carinho e a presença ao longo deste trabalho.

Aos meus sobrinhos, sou grata pelos sorrisos descompromissados, que sempre me deram força para continuar.

Aos meus colegas de trabalho, Márcia, Luiz, Monica e Satomi pelo companheirismo, pelo apoio e pelas palavras de incentivo.

À Fundação Japão, pela oportunidade de realizar o curso de aperfeiçoamento da Língua Japonesa para pesquisadores no Centro de Kansai, em Osaka, Japão.

Ao Centro de Estudos Japoneses, por colocar à disposição o acervo da biblioteca.

Aos meus estimados amigos, pelas constantes manifestações de amizade sincera, companheirismo, incentivo e apreço.

## RESUMO

ISOTANI, Mina. **A Representação do Feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**. São Paulo, 2015, 219p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

O presente trabalho tem por objetivo fazer um panorama da Representação da figura feminina em quatro obras literárias, que abrangem desde o período Moderno até a atualidade do Japão: *As irmãs Makioka*, de Jun'ichirô Tanizaki, *Minha querida Sputnik*, de Haruki Murakami, *Kitchen*, de Banana Yoshimoto e *A mulher na outra margem*, de Mitsuyo Kakuta.

A construção das personagens e o contexto no qual estão inseridas são escopo para refletirmos sobre as imposições governamentais a que foram expostas e como essas determinações influenciaram a maneira como as mulheres japonesas eram vistas socialmente. Assim sendo, analisaremos de que forma elas reagiram ao determinismo de suas funções como indivíduos da Nação Japonesa e como esses autores trabalharam as problemáticas vividas pelas mulheres, bem como a visão crítica para que essas japonesas fossem mais independentes e autoconscientes para construir sua própria identidade.

Para entendermos os processos, tanto da construção identitária como o "ideal de feminilidade" no Japão, nos basearemos em teorias ocidentais como as reflexões sobre identidade de Stuart Hall e Hommi K. Bhabha, o questionamento quanto às instituições de poder de Michael Foucault, entre outros. Ao utilizarmos diferentes proposições, pretendemos desmitificar a representação estereotipada da mulher japonesa e desconstruí-la para apresentar o processo de ressignificação de sua imagem no Japão.

**Palavras-chave:** mulher japonesa; literatura moderna japonesa; identidade; representação; instituições de poder.

## ABSTRACT

ISOTANI, Mina. **Feminine Representation: Identity construction on modern japanese women.** Sao Paulo, 2015, 219p. Thesis (P.h.D). Faculty of Filosofia, Letras and Human Sciences, Sao Paulo University.

The present work aims to make an overview of the Women's Figure Representation in four literary works, that range from the Modern Period up to contemporary Japan: *Makioka Sisters* by Jun'ichirô Tanizaki, *Sputnik Sweetheart* by Haruki Murakami, *Kitchen* by Banana Yoshimoto and *The Woman on the other shore* by Mitsuyo Kakuta.

Construction of characters and the context they are inserted are the scope of the reflection about the Government impositions that women were exposed to and how those determinations influenced the way Japanese women were socially seen. Therefore, we will analyse how they reacted against the determinism of their duties as individuals of Japanese Nation and how these authors worked the problematic experienced by women, as well their critical understanding how women should be more independent and self-conscious in order to think about their own identity.

To understand the processes, both the identity construction and the ideal of femininity in Japan, we will base the study on the western theories such as Bhabha K. Hommi and Stuart Hall's reflections on Identity and, Michael Foucault's question on power institutions, and others. By using different propositions, we intend to demystify the stereotypical representation of Japanese woman and deconstruct it to display the process of reframing their image in Japan.

**Key-words:** Japanese women; Japanese modern literature; identity; representation; power institution.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Kiyoshi Kobayakawa. <i>Inebriada</i> , 1930 .....	71
Figura 2- Kiyoshi Kobayakawa. <i>Rouge</i> , 1931.....	72
Figura 3– Gravura 26 かわゆらしさう 明治十年 以来 内室の風俗 - <i>Kawayurashisō Meiji jūnen irai naishitsu no fūzoku</i> – <i>Meigo: hábitos de uma dona de casa no décimo ano da Era Meiji</i> . .....	80
Figura 4- Gravura 27 暗さう 明治年間 妻君の風俗 - <i>Kurasō Meiji nenkan saikun no fūzoku</i> – <i>Escuridão: hábitos de uma esposa</i> . .....	81
Figura 5 -Título da obra: 遊歩がしたそう 明治年間 妻君之風俗- <i>Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku</i> , em português “Passeando: Hábitos de uma esposa da Era Meiji” .. .....	82
Figura 6 – Capa da primeira edição da Revista Seitō .....	209
Figura 7 – Ilustração de capa do website Google em homenagem à Raichō Hiratsuka e o início do Feminismo no Japão .....	209
Figura 8- Tabela do número de escolas voltadas ao público feminino, de 1886-1945 .....	214
Figura 9-O escritor Jun'ichirō Tanizaki em seu escritório .....	215
Figura 10 – Capa da primeira edição do romance <i>As irmãs Makioka</i> .....	215
Figura 11- O escritor Haruki Murakami.....	216
Figura 12 – Uma das capas do livro <i>Minha querida Sputnik</i> .....	216
Figura 13- A escritora Banana Yoshimoto .....	217
Figura 14 – Capa do livro <i>Kitchen</i> .....	217
Figura 15 – A escritora Mitsuyo Kakuta .....	218
Figura 16 – Capa do livro <i>A mulher na outra margem</i> .....	218
Figura 17 e 18 – Projeto e casa projetada pelo arquiteto Frank Gehry .....	219

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
Escolha do <i>Corpus</i> .....	12
Reflexão sobre a base teórica.....	19
<b>CAPÍTULO 1 - A modernização e a imagem da mulher japonesa.....</b>	<b>23</b>
1.1 A Modernização e a imagem da mulher.....	25
1.1.1 O pós - Restauração Meiji como primeiro marco .....	27
1.1.2 A Primeira e a Segunda Guerra Mundial como segundo marco .....	35
1.2 "Boa esposa, mãe sábia" ( <i>ryôsai kenbo</i> – 良妻賢母).....	43
1.3 A <i>Shin'onna</i> e o início do movimento feminista no Japão.....	54
1.3.1 Ichiyô Higuchi.....	57
1.3.2 Raichô Hiratsuka e o <i>Bluestocking</i> .....	60
1.3.3 A revista Seitô – 青鞜 ( <i>Bluestocking</i> ).....	62
1.3.4 Akiko Yosano.....	66
1.4 <i>Modan gâru</i> – garota moderna e sexualidade .....	69
1.5 Ruth Benedict, Michael Foucault e a mulher japonesa .....	78
<b>CAPÍTULO 2 - Representação da mulher japonesa – de <i>kindai bungaku</i> à <i>gendai</i></b>	
<b><i>bungaku</i>.....</b>	<b>97</b>
2.1 Representação da mulher japonesa – de <i>kindai bungaku</i> (literatura moderna) à <i>gendai bungaku</i> (literatura contemporânea) .....	99
2.1.1 Jun'ichirô Tanizaki.....	100
2.1.2 細雪 - <i>As Irmãs Makioka</i> .....	107
2.2 A transição da imagem da mulher japonesa.....	111

<b>CAPÍTULO 3 – Transformações pós-modernas .....</b>	<b>131</b>
3.1 Haruki Murakami .....	133
3.1.1 Haruki Murakami e o pós-moderno .....	137
3.2 A nova visão de mulher em <i>Minha querida Sputnik</i> , de Haruki Murakami ..	143
3.2.1 Representações da mulher .....	146
<b>CAPÍTULO 4 – A mulher escrevendo a mulher .....</b>	<b>154</b>
4.1 Banana Yoshimoto .....	156
4.2 <i>Kitchen</i> , de Banana Yoshimoto – o inconsciente do ser feminino .....	159
4.2.1 O pós-modernismo estrutural de <i>Kitchen</i> .....	160
4.2.3 Trans-representação da figura feminina.....	164
4.3 Mitsuyo Kakuta .....	174
4.3.1 O conflito da mulher pós-moderna em <i>A mulher na outra margem</i> .....	175
4.3.2 Sayoko e Aoi: diferenças que se cruzam.....	178
<b>CAPÍTULO 5 – Considerações Finais .....</b>	<b>187</b>
5.1 Representação da Mulher Japonesa.....	188
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>197</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>210</b>

## **INTRODUÇÃO**

**A construção da imagem da mulher no Japão**

## Escolha do *corpus*

“Confesso que gosto das mulheres ocidentais. Nada me dá mais prazer do que conversar com uma mulher ocidental sobre a arte dos tempos dos gregos, em inglês ou francês, contanto que seja na língua ocidental, sob o céu ocidental...”

**Nagai Kafû**

Tomando como perspectiva os Estudos de Gênero, tendo como foco questões da identidade, da sexualidade, do pós-colonialismo e da pós-modernidade, focaremos a pesquisa em quatro obras, de quatro autores diferentes, dois homens e duas mulheres. Os livros são: 細雪 - *Sasame Yuki / As irmãs Makioka* (1944-1948), de Jun'ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2005)<sup>1</sup>, スプートニクの恋人 - *Sputnik no koibito / Minha querida Sputnik* (1949), de Haruki Murakami (MURAKAMI, 2008), キッチン - *Kitchin / Kitchen* (1964), de Banana Yoshimoto (YOSHIMOTO, 1995) e 対岸の彼女 - *Taigan no Kanojo / A mulher na outra margem* (1967), de Mitsuyo Kakuta (KAKUTA, 2007). Ainda, para acrescentar à base de estudos da figura feminina japonesa, apontarei brevemente pesquisas realizadas sobre os escritos de Nagai Kafû (1879-1959) quanto à sua descrição da mulher (ISOTANI, 2008; ISOTANI, 2013).

Escolher o corpus para desenvolver as reflexões propostas teve como base a proposta inicial de mostrar as características e aspectos que fazem parte da construção da figura feminina na literatura japonesa moderna, de modo a abranger os seguintes pontos: obras que expusessem a contraposição entre a mulher considerada “tradicional” e a mulher “moderna”, as

---

<sup>1</sup> A data é referente à tradução do livro *As irmãs Makioka* para a língua Portuguesa. As referências utilizadas serão a partir desse texto, desconsiderando a data de publicação do original.

problemáticas vividas por elas, bem como sua representatividade social, além da introspecção individualista delas em relação ao mundo a sua volta e vice-versa.

Sendo assim, a obra de Jun'ichirô Tanizaki é base imprescindível para pensarmos em expressão da modernidade nas artes no Japão do início do século XX. Sua obra é extensa e abrange movimentos literários diferentes. A mulher é uma constante e, em boa parte de seus escritos ele a tem como personagem principal, foco da admiração, do ódio, da inveja masculina. A visão do autor oferece o esboço do perfil feminino ante a sociedade, descrevendo em detalhes o espaço social ao qual pertence, suas inter-relações com o outro, assim como a reflexão das responsabilidades atribuídas à mulher em função de valores éticos/sociais.

As obras de Jun'ichirô Tanizaki e Nagai Kafû também permitem o debate constante dos escritores asiáticos do início do século XX quanto à busca pela "espiritualidade" perdida no choque cultural entre o Ocidente e o Oriente. De um lado, baseado no pensamento iluminista, o processo de modernização tinha como programa a industrialização e a educação em massa, e do outro, a sociedade japonesa precisava romper com o pensamento da imutabilidade e vontade divina para se adequar a esse mundo moderno. De acordo com Edwin Reischauer (REISCHAUER, 1980), a rápida modernização idealizada pelo Imperador japonês foi adotada como técnica para que o Japão pudesse se auto-afirmar como nação independente e se proteger do autoritarismo das nações hegemônicas. É nessa batalha que "[...] o lugar da diferença cultural pode tornar-se mero fantasma de uma terrível batalha disciplinar na qual ela própria não terá espaço ou poder" (BHABHA, 2010, p.59). Hommi K. Bhabha cita o "Japão de Barthes"<sup>2</sup> (BARTHES, 2010) como referência aos estudos que tinham como objetivo

---

<sup>2</sup> Hommi K, Bhabha faz referência ao livro *O Império dos Signos*, no qual Roland Barthes utiliza a escrita japonesa para tentar provar que os signos são vazios e, na abordagem semiológica de Barthes, adquirem significados no conflito entre o imaginário e o simbólico. Para Bhabha, esse discurso limita a compreensão do Outro, pois recairíamos apenas ao campo da interpretação. Ou seja, o Outro constrói a imagem de uma cultura, sem que a mesma tenha voz para construir a sua própria imagem.

“tentar” compreender e atribuir uma imagem nova ao país “dominado” pelo Ocidente, deixando a ideia do autoritarismo mascarada.

Contudo, as mudanças econômicas, sociais e religiosas advindas das duas rupturas com o Japão “tradicional”, sendo elas a Reestruturação Meiji e a derrota na Segunda Guerra Mundial, foram marcos que atingiram o modo de pensar dos japoneses, que passaram a perseguir o ideal progressista e individualista de que o forte é o melhor, e a enfatizar os sentimentos como a estética do belo.

No conjunto dessas modificações, a representação da mulher na sociedade japonesa também passava por um momento de transformação. Enquanto as inglesas já lutavam e conquistavam mais direitos no período pós-vitoriano, as japonesas ainda faziam parte de uma estrutura social na qual os casamentos eram arranjados e os homens é quem deveriam prover o sustento familiar. Esse esquema não implicava apenas uma dominação masculina, mas uma instituição de poder, em que as mulheres eram descritas na literatura como submissas, apáticas às questões políticas e sociais, e frágeis.

De encontro com essas concepções engessadas, esses dois escritores fizeram da figura feminina a sua principal temática. Nagai Kafû e Jun’ichiro Tanizaki foram pioneiros ao trabalhar a questão feminina na modernidade japonesa. Cada qual a seu modo, os dois retrataram as mulheres e a problemática vivida por elas devido ao período de transição entre o tradicional e o novo.

Nagai Kafû, que é contemporâneo de Jun’ichirô Tanizaki, impõe um tom mais crítico em relação às japonesas e as contrapõe à imagem das ocidentais que, nos seus livros são descritas como fortes, independentes e com senso político de sua posição social (ISOTANI, 2008; 2013). Em *As irmãs Makioka*, Jun’ichirô Tanizaki retrata as conveniências sociais nos casamentos arranjados e a questão crítica das mulheres quanto às escolhas do futuro marido ou à falta de opção de vida a não ser o matrimônio (TANIZAKI, 2005).

A ideologia moderna que esconde os valores racionais de dominação de um ser sobre o outro foram incompreendidas pelos teóricos japoneses, que até a década de 70 abordavam o choque cultural como perda identitária em meio à globalização e a questão da inferioridade feminina como falta de "pró-atividade"(iniciativa feminina no sentido de promover sua equiparação com o homem) da mulher. De acordo com Stuart Hall, da mesma forma que "as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas" (HALL, 2006, p. 25), em geral, deixam de lado o discurso da ideia da linearidade e da estaticidade cultural. Assim, os literatos japoneses buscavam, na beleza dos sentimentos e no poder da racionalidade, encontrar algo concreto para servir de alicerce na construção do sujeito feminino nipônico e na explicação para o ponto de vista em relação às mulheres. Isto é, a identidade do "ser" japonês não abarcava as diferenças referentes ao gênero, classe social, mas buscava a unidade de pensamento, a idéia de nação versus o "outro".

Quanto a esse aspecto, Fuminobu Murakami (MURAKAMI, 2005) utiliza explicitamente a teoria de Michel Foucault (FOUCAULT, 1999) sobre a disciplina e a criação de *corpos dóceis* para explicar a problemática vivida pela sociedade japonesa. Fuminobu Murakami diz que, para formar uma identidade única e própria, os japoneses enfatizaram as características que os diferenciavam dos outros, mas deixaram de lado a construção e a autoconsciência do indivíduo em si. Michael Foucault explica que isso se deve à postura em relação às estruturas de poder, que devemos esquecer o tipo de individualismo que fomos obrigados a seguir e que temos de encontrar novas formas de subjetividade para nos encontrarmos como seres participantes do Estado e não, ao contrário, como condicionados pelo Estado.

Diante dessas questões, a escolha desses dois escritores é relevante para realizar o estudo sobre a representação da japonesa do início da modernidade do Japão na literatura e

também para construirmos a base teórica para analisarmos como e de que forma a figura feminina foi trabalhada nas obras de autores considerados pós-modernos.

Seguindo essa linha de pensamento, a escolha da obra de Haruki Murakami, *Banana Yoshimoto* e Mitsuyo Kakuta se deve ao fato da abordagem com a qual esses autores trabalharam a figura feminina. Haruki Murakami com sua escrita fluida, faz do realismo fantástico uma ferramenta para romper barreiras, discutindo a feminilidade, a descoberta do amor e a construção da identidade da mulher, em contraponto com a desconstrução do indivíduo, através de sua homossexualidade em *Minha querida Sputnik* (MURAKAMI, 2008).

Banana Yoshimoto, nascida Mahoko Yoshimoto é uma romancista contemporânea, que obteve sucesso ao escrever *Kitchen* (YOSHIMOTO, 1995). Sua obra é extensa e com frequência o assunto de destaque é a estafa emocional vivida pela juventude japonesa. Nessa obra, o foco não é a mulher vista do ponto de vista externo, mas, ao contrário, é a problemática emocional experienciada pela personagem principal diante das inúmeras dificuldades advindas da fragmentação familiar, da inversão de papéis sociais representada pelo pai de seu amigo e pelo sentimento de não pertencimento a nenhuma categoria ou grupo social.

Por último, Mitsuyo Kakuta é uma escritora que, constantemente, aborda as angústias das mulheres em relação ao seu posicionamento social como mulher, mãe, esposa e profissional. Ela recebeu o Prêmio Naoki como escritora revelação por *A mulher na outra margem* (KAKUTA, 2003). Em 2006, o romance foi adaptado para a televisão e foi transmitido como folhetim semanal. Ela não é a primeira ou a única autora a retratar a situação na qual as mulheres se encontram nesses últimos vinte anos, mas a fluência da narrativa e a sensibilidade com que transmite as conquistas e as dúvidas das mulheres encantam.

Apesar do afastamento temporal entre as obras de Jun'ichirô Tanizaki e as obras de Haruki Murakami, Banana Yoshimoto e Mitsuyo Kakuta, vimos porque elas são uma base para o estudo da apresentação e da representação da mulher na literatura japonesa.

Assim, a citação inicial de Nagai Kafû (1879 – 1959) dita o tom da caracterização feminina não apenas em suas obras, mas também no período Meiji (1868-1912), Taishô (1912-1926) e Shôwa (1926-1945). Isto é, o retrato da imagem feminina em três momentos, que correspondem a *shin'onna* ou *atarashii onna*- 新女 (nova mulher), a *modan gâru* ("modern girl" / "garota moderna") e a *ryôsai kenbo* - 良妻賢母 ("Boa esposa, mãe sábia").

Desse modo, no primeiro capítulo apresento essas três representações da mulher japonesa, bem como o desenrolar sociocultural que contextualiza a transição da imagem e dos valores atribuídos ao sexo feminino. Seguindo essa premissa, trabalho aspectos do discurso feminista, das teorias de identidade e gênero para expor o desenvolvimento da construção identitária da mulher no texto de Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) e Michael Foucault (FOUCAULT, 1999).

A partir do primeiro capítulo, tomo como base as análises sobre a construção e representação da figura feminina para, então, analisar as obras escolhidas sob o aspecto da recepção. Início os capítulos com a introdução mais detalhada da vida e obra dos escritores a fim de apresentar informações pertinentes ao entendimento da reflexão proposta.

No segundo capítulo, trabalho a obra *As irmãs Makioka* e a ressignificação do papel social da mulher. Pensando no discurso nacionalista sobre a supremacia nipônica, reforçando a função da estrutura familiar como parte importante para se alcançar um único objetivo nacional, trabalho o impacto causado pela decadência da instituição do casamento arranjado e pelo confronto entre as gerações.

No terceiro capítulo, concentro a análise no discurso pós-moderno, em que a rigidez das instituições sociais deu lugar a novas formas de encontrar o "eu" como indivíduo e como

parte de um grupo social. Nesse momento, a descoberta do corpo, da sexualidade e do amor por alguém do mesmo sexo é discutido através de aspectos semelhantes e contrastantes em relação ao apresentado cinquenta anos antes por Jun'ichirô Tanizaki. A voz masculina de Haruki Murakami também é relevante para analisar de que forma a mulher é descrita na atualidade. Lembrando aqui, que o objetivo não é o aprofundamento dos estudos de gênero, sob o aspecto do autor.

No quarto capítulo, analiso a obra de duas autoras da nova geração de escritores japoneses. Ambas as obras têm a mulher como protagonista, mas, enquanto em *Kitchen* temos a questão de ressignificação da estrutura familiar, bem como a problemática entre corpo/ gênero sexual/ representação social, em *A mulher na outra margem*, o enredo discorre sobre a angústia vivida pela mulher atual. Esta última obra faz a reflexão sobre a representação da figura feminina em obras da literatura japonesa do século XX e demonstra, através da própria voz da mulher, como valores familiares construídos quase cem anos atrás ainda imperam e impedem a mobilidade do posicionamento social da japonesa.

“A mudança será tão grande que parecerão pertencer a outra raça. Seu físico, a cor de sua pele e de seus olhos será semelhante aos das ocidentais e, até o japonês que elas falam terá uma pitada da língua europeia”.

**Jun'ichirô Tanizaki**

### **Reflexão sobre a base teórica**

Em *Visible Identities*, Linda Martin Alcoff (ALCOFF, 2005) escreve a seguinte frase: “When I refuse to listen how you are different from me, I am refusing to know who you are. But without understanding fully who you are, I will never be able to appreciate precisely how we are more alike than I might have originally supposed” (Quando me recuso a escutar como o outro é diferente de mim, eu me recuso a compreendê-lo. Contudo, sem entendê-lo completamente, eu nunca serei capaz de apreciar precisamente que somos mais parecidos do que originalmente imaginávamos).

Receio que essa seja a forma como enxergamos e como nos referimos às mulheres japonesas. São incontáveis os comentários populares que as descrevem num binarismo simplista: que são frágeis, dóceis, apáticas e ao mesmo tempo fortes e até autoritárias quando se trata do controle do dinheiro e dos caminhos que a família deve seguir.

O exemplo de filmes “hollywoodianos” como *Memórias de Uma Gueixa* ou *O Último Samurai* cultuam essa imagem no Ocidente, ditando a cultura da beleza exótica e da crença de uma sociedade homogênea, onde não existem questionamentos quanto à posição da mulher dentro do cotidiano social.

Caminhando na contramão dessas ideias pré-estabelecidas pela mídia, a literatura de Jun'ichirô Tanizaki e Haruki Murakami nos possibilita reconhecer, com maior profundidade, que caracterizar ou atribuir valores às mulheres japonesas do último século é uma tarefa extremamente complexa para os ocidentais. Digo isso, pois partimos de uma sociedade cristã,

onde o pensamento maniqueísta entre o pecado e o correto, o bem e o mal ainda fazem parte da estrutura de valores que nos fazem partir de um *locus* de enunciação pré-determinado, o que acaba nos levando a afirmações errôneas sobre outra cultura. Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2003, pp 26) explica em *Estética da Criação Verbal* a forma fragmentada segundo a qual nós próprios nos enxergamos, onde “[...] minha imagem externa não integra o horizonte real concreto de minha visão, salvo os casos raros em que eu, como Narciso, contemplo meu reflexo na água ou o no espelho.”

Essa linha de pensamento é a base para a teoria de Linda Martin Alcoff (ALCOFF, 2005) e mostra a importância de compreendermos o papel daquele que tenta analisar ações, valores, comportamentos pertencentes a outra cultura. Ainda, dentro da própria obra de Jun’ichirô Tanizaki ou Haruki Murakami é essencial pensar nesse indivíduo fragmentado, que em sua face exterior é submetido a uma série de critérios e valores pré-concebidos e em sua face interior é tão repleto de questionamentos sobre si mesmo, sobre como se comportar diante dos outros e sobre como se auto definir socialmente.

Em *Amor insensato*, de Jun’ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2004), a personagem principal Naomi representa a figura que pode causar estranheza à primeira vista. Ela parece não pertencer a uma classe determinada, muito menos se comporta como uma moça de “família”, que procura o conhecimento a fim de tornar-se uma boa candidata a noiva e, por fim, sua sexualidade aflora de maneira natural, tanto no ambiente íntimo da casa como em público. Se partirmos da visão engessada e ocidental de que a mulher oriental é frágil e indefesa ou de que a mulher deve seguir certos padrões de conduta, provavelmente, o leitor mais conservador e menos crítico logo hostilizará a personagem e construirá seus argumentos a partir desse reflexo falso. Bakhtin “ (BAKHTIN, 2003) explica que, de fato, nossa situação diante do espelho é meio “falsa, ou seja, procuramos por nós mesmos em Naomi, mas sem o

devido cuidado não é possível compreender o eu em relação ao outro, ou ainda, falar do outro em relação ao meu eu fragmentado.

E Alcoff (ALCOFF, 2005) sugere que, muitas vezes, é preciso partir das marcas exteriores como o gênero para encontrar a “verdade mascarada”, a verdade existente além da que pode ser vista pelos olhos. É responsabilidade do leitor crítico abranger o contexto interno e externo da obra, buscando refletir a complexidade das personagens através da análise que vai além da visão única do eu concreto-estático, objetivo e maniqueísta.

É partindo dessa premissa que o presente trabalho abordará a forma como a mulher japonesa é descrita em obras que marcam o período moderno e pós-moderno da literatura nipônica. Algumas perguntas servirão de base ao trabalho: Quem é essa mulher? Como as mulheres são representadas e quem as representa? De que forma a sexualidade aparece como parte da construção social do indivíduo? Como o deslocamento, o estranho, a inversão da posição social da mulher japonesa influi na constituição do sujeito? E, finalmente, será possível fazer a composição identitária da mulher nipônica moderna?

A partir de *As irmãs Makioka*, uma das obras de Jun’ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2005) que será trabalhada nesta pesquisa, podemos tentar descrever a reflexão sobre a posição social da japonesa moderna. Nesse livro temos a mulher como um indivíduo que procura seu novo “eu” perdido entre as imposições hierárquicas diárias, e que demonstra ter superado as regras sociais que criam barreiras estáticas na construção do sujeito. Neste contexto, a figura da mulher é um dos pontos que representam a ruptura entre o existente e o “novo”.

O contato com um evento tradicional ou pensamento tradicional marca o momento do encontro com o “outro”, que ainda não tinha qualquer noção concreta da sua representatividade no período moderno. Este é o ponto de partida para a reflexão do “Eu-mulher”, no contexto de um Japão caótico do início do século XX.

E este momento marca uma abertura para a discussão da aplicabilidade das atuais teorias ocidentais, tais como a representação das mulheres na literatura japonesa, por Michiko Suzuki (SUZUKI, 2009), da questão da identidade de Stuart Hall (HALL, 1997) e Hommi K. Bhabha (BHABHA, 2010) e das teorias sobre as instituições de poder de Michel Foucault (FOUCAULT, 1999), para abrir uma nova discussão sobre a caracterização feminina no Japão e para verificar a possível construção da identidade da mulher moderna japonesa.

## **CAPÍTULO 1**

### **A Modernização e a imagem da mulher**

“A menina tem de aprender a dormir estendida, de pernas juntas, embora o menino tenha maior liberdade. É uma das primeiras regras a separar o treinamento dos meninos e das meninas.” (BENEDICT, 2011)

**Ruth Benedict**

### 1.1 A Modernização e a imagem da mulher

Para elaborar as questões quanto à construção da figura da mulher japonesa de meados do século XX é preciso relembrar o encontro da sociedade japonesa com a nova estrutura social do país nipônico em dois momentos diferentes: o primeiro, da Restauração Meiji, em que o Japão é obrigado a abrir seus portos após mais de duzentos anos de reclusão e o segundo, o da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Nesses dois momentos a maneira de pensar e de "ser" japonês sofreram grandes mudanças devido ao encontro com o mundo Ocidental, em especial, com o norte americano.

Apesar do Japão jamais ter sido colonizado por outra nação, acredito ser pertinente pensar na problemática que, tanto a Restauração Meiji como a Segunda Guerra Mundial trouxeram à conjuntura social japonesa. Homi K. Bhabha (BHABHA, 2010) trabalha a questão da identidade e do hibridismo no contexto de um país colonizado por uma das nações hegemônicas e, de certa forma, é possível encontrar alguns aspectos similares ao processo histórico japonês, onde valores da cultura oriental e ocidental tiveram de coexistir. Sendo assim, a imagem e a representação da mulher japonesa também sofreram grandes rupturas, ou seja, elas passaram a representar a ambivalência entre o moderno e o antigo num só corpo. Michiko Suzuki diz:

"Ela [a mulher japonesa] é uma figura "moderna" que espelha as mudanças sísmicas de valores e tecnologias; ao mesmo tempo, ela é uma figura "pré-moderna" inocente e nostálgica, proporcionando estabilidade em um mundo imprevisível." (SUZUKI, 2009)

Sabe-se que, nesse momento de fragmentação, o indivíduo funde valores e ideologias num processo de reconhecimento do "outro" e, conseqüentemente, produz uma nova interpretação de sua identidade cultural. Contudo, antes de pensar no resultado dessa reavaliação de conceitos, o sujeito se utiliza de um ponto previamente conhecido para ilustrar e estilizar a representação desse novo "espaço". O teórico Homi K. Bhabha aponta que é necessário conhecer o lócus da enunciação do narrador ou os "valores que constituem qualquer sujeito" (BHABHA, 2010) para entender a construção dessa ponte entre aquele que se desloca e o mundo a que vai de encontro. É por essa razão que se faz necessária a compreensão do desenvolvimento do pensamento moderno do Japão para compreendermos as mudanças no comportamento das mulheres japonesas.

Existem algumas questões a que precisamos nos ater como: as mulheres japonesas são inferiores aos homens por sua condição e tratamento ou este é apenas um ponto de vista pelo qual a história foi construída? Não se sabe se agem de certa forma por serem indivíduos presos às regras sociais e ainda despreparados para se rebelarem contra o comportamento esperado pela sociedade ou se são seres naturalmente submissos e sofredores. Representam o retrato de mulheres com a vida determinada pelo ambiente? Em meio a tantas indagações tentaremos refletir e expor algumas facetas da mulher japonesa moderna.

Para tanto, explanaremos os dois grandes marcos históricos responsáveis pelas transformações econômicas, sociais e, principalmente, pela busca da identidade nacional com o objetivo de criar legitimidade para os discursos de imposição identitária à população japonesa. Sendo a mulher o principal foco de estudo deste trabalho, enfatizaremos como a ideia de uniformidade da sociedade interferiu e limitou, a maneira como as japonesas se expressavam sobre si mesmas, sobre a sua função social e de que forma novos discursos surgiram diante da opressão e supressão da alteridade inerente a qualquer cultura.

### 1.1.1 O pós - Restauração Meiji como primeiro marco

Um dos pontos de reflexão começa no debate constante dos escritores asiáticos do início do século XX, em que a busca pela “espiritualidade” perdida nesse choque cultural entre os dois mundos, o passado e o presente, era uma constante. De um lado, baseado no pensamento iluminista, o processo de modernização tinha como programa a industrialização e a educação em massa. De acordo com Edwin Reischauer (REISCHAUER, 1980), a rápida modernização idealizada pelo Imperador japonês durante o processo da Restauração Meiji<sup>3</sup> foi adotada como técnica para que o Japão pudesse se autoafirmar como nação independente e se proteger do autoritarismo das nações hegemônicas.

Assim, a figura feminina deveria se encaixar nesta nova realidade sem perder a simbologia de sua feminilidade. Ou seja, trabalhar pela nação, sem ameaçar os alicerces que constituíam a imagem de um Japão sem contradições quanto às questões de gênero ou classes.

No período anterior à Revolução Meiji, o regime Tokugawa da Era Edo (1603-1868) tinha como objetivo preservar o poder político e manter a estabilidade social. Para tanto, utilizaram o conceito confucionista da harmonia humana e da imutabilidade natural dos princípios para justificar a política rígida do sistema. Este era caracterizado por uma sociedade “harmoniosa” em que as mulheres não exerciam poder político, econômico ou social, sendo que dentro das regras religiosas, a mulher deveria obedecer, primeiro ao seu pai, depois ao seu marido e, enfim, ao seu filho.

Ainda, de acordo com os princípios básicos do Confucionismo, as virtudes essenciais

---

<sup>3</sup> Após cerca de duzentos anos, no ano de 1868, o Japão foi forçado a abrir os portos ao mundo. O poder político do *xogum* – título concedido pelo Imperador e equivalente ao da patente de general- foi transferido novamente ao Imperador. A partir desse ano inicia-se a Restauração Meiji, programa que visou a industrialização e modernização do país nipônico.

do Homem eram o amor ao próximo, a justiça, o cumprimento das regras adequadas de conduta, a autoconsciência da vontade do céu, a sabedoria e a sinceridade desinteressada. Tais princípios estão presentes nas obras do período Edo e como exemplo há uma passagem de *O Pacto do Crisântemo*, de Akinari Ueda: “A vida e a morte são determinadas pelos Céus. Nenhuma doença é transmitida a uma pessoa sem o desígnio dos Céus. Tais conceitos são defendidos por pessoas ignóbeis e eu não as acato.” (UEDA, 1996, p. 38)<sup>4</sup>. Ainda segundo outra obra, o *Hagakure* (Ética do Samurai), a sinceridade nas relações humanas era uma das regras a serem acatadas pelos samurais. De acordo com Cordaro (CORDARO, 1998):

“[...] se algo se caracterizou como porta-voz de um pensamento neoconfucionista, este foi o bushidô, centralizado nos deveres para com os senhores, sem conflitos com os sentimentos humanos, ou melhor, os sentimentos humanos se realizando na plenitude da lealdade devida a seus superiores, numa metodologia de controle do instinto e até de autopreservação irracional [...]”.

Ou seja, esses conceitos ultrapassavam o nível das diferenciações de classes, na medida em que todos deveriam seguir o mesmo caminho filosófico na vida.

Com a Revolução Meiji, deu-se a queda dessa organização social baseada no Confucionismo: a população já não tinha como base o sistema de classes hierárquico, o qual se acreditava ser decidido previamente pelos céus e o momento de grandes rupturas trouxe uma nova ordem social. Porém, apesar da nova realidade que levou muitas mulheres ao trabalho na indústria, seu papel social ainda era regido pela constituição da família.

Em *Japan's minorities: The illusion of homogeneity*, Michael Weiner explica:

“Na modalidade de nacionalismo que emergiu no contexto da pós-Restauração, o Japão idealizou a homogeneidade cultural e racial como

---

<sup>4</sup> Data da publicação da tradução da coletânea de contos de Akinari Ueda.

fundação da nação. [...] Ao longo do caminho, empatias culturais poderosas, porém seletivas, foram mobilizadas enquanto identidades regionais ou foram suprimidas ou submetidas a um processo de redefinição cultural, cujo objetivo era alinhar a realidade com a ideologia<sup>5</sup>.

Ou seja, toda e qualquer diferenciação seria considerada uma ameaça à identidade da nação. E no plano governamental, as mudanças “permitidas” também faziam parte das transformações ambicionadas para que a meta econômica fosse alcançada. Veremos mais à frente como esse processo de modernização/industrialização afetou o posicionamento social exigido à mulher japonesa, como decorrência da relação entre fatores econômicos e políticos.

Mesmo que não se pretenda aprofundar o assunto pelo viés sociológico dos estudos de raça e etnia de Michael Weiner (WEINER, 2009), a afirmação do antropólogo de que a construção da identidade nacional japonesa sugeriu o discurso de equivalência entre as categorias de raça e etnicidade, criando o senso de alteridade com o intuito de se contrapor e, ao mesmo tempo, de se impor em relação ao Ocidente, é importante ressaltar esse pensamento para compreendermos a noção de uniformidade almejada pelo governo japonês. No entanto, a instituição de poder excluía de sua civilização todos os grupos e indivíduos que não se encaixassem dentro do padrão requerido, tornando-os párias e alvo de racismo.

“Esses racismos do interior afetaram não somente as populações externas, como os sem-terra e os ainu<sup>6</sup>, mas os pobres da área urbana ou rural e os que sofriam de doenças crônicas e congênitas. Em cada caso, grupos particulares eram identificados não apenas por sua privação material, mas também por certas características culturais e físicas.” (WEINER, 2009)

Isso demonstra um rígido padrão social, onde a visão de marginalização da figura

---

<sup>5</sup> Texto original de WEINER, M. 2009. “The modality of nationalism that emerged in the context of post-Restoration Japan was one that idealized cultural and racial homogeneity as the foundation of the nation state. [...] Along the way, powerful but selective cultural empathies were mobilized, while regional identities were either suppressed or subjected to a process of cultural redefinition, the objective of which was to bring reality into line with ideology”.

<sup>6</sup> Povo nativo do arquipélago japonês.

feminina não caberia se pensarmos na mulher como parte integrante e necessária para a ideia de sociedade "homogênea". Essa relação de poder entre a mulher e o ideal governista é relevante para relativizar a imagem da fragilidade, da obediência indiscutível, da passividade política em contraponto com as novas vozes como a de Raichô Hiratsuka, que encabeçou o discurso da nova mulher, pensante e atuante em diversos âmbitos de expressão cultural.

No subitem deste mesmo capítulo, "Raichô Hiratsuka, a *Shin'onna* (a nova mulher) e o início do movimento feminista no Japão", o aspecto negativo do discurso político e o incentivo à ressignificação da imagem feminina feito pelas próprias mulheres fica claro que a representação da mulher não deve ser determinista, ou seja, única e uniforme. Porém, não podemos considerar esse contraponto como resultado binário, em que Raichô Hiratsuka figuraria o campo completamente contrário ao imposto, pois o poderoso discurso de coletividade alia ao seu ideal a integralidade do indivíduo como membro da nação.

Sendo assim, se seguirmos essa linha de pensamento, ser totalmente contrário ao imposto causaria o exílio do sujeito, sem direito a ser reconhecido e legitimado como parte integrante da sociedade, na medida em que, apesar da "[...] nação japonesa como personalidade coletiva, ser caracterizada pela uniformidade e homogeneidade, o estatuto familiar foi concebido como um reflexo das qualidades e capacidades inerentes às pessoas" (WEINER, 2009). Em outras palavras, a individualidade ou o sentimento de individualidade a ser desfrutada pela mulher está limitado e mascarado pelo desejo de pertencimento e satisfação, advindos do reconhecimento social. Portanto, no subitem em que será trabalhado o surgimento do ideal da nova mulher, simbolizado pela escritora e feminista Raichô Hiratsuka, aprofundaremos o conceito de liberdade para analisarmos se esse tipo de discurso realmente possibilitaria às mulheres seguirem caminhos diversos, ou se a fala "esbravejada" nas revistas femininas não passaria de uma válvula de escape para que suas leitoras acreditassem em possíveis mudanças; ou ainda, se os artigos, reportagens escritos pelas mulheres não estariam

levando em conta a classe social com poder aquisitivo, para concretizar e construir essa idealização de japonesa moderna, que discorda da política impositiva.

De modo geral, essas perspectivas só foram possíveis depois do início do processo de modernização do Japão, no qual a educação em massa, o comércio, a industrialização, o contato com culturas ocidentais e a ambição de hegemonia econômica forçaram a reavaliação de conceitos e valores que regiam a estrutura da sociedade japonesa.

No caso da educação em massa, a extinção do sistema de classes intransponíveis, em que o relacionamento entre as diferentes camadas sociais não era permitido, o [*shi-nô, kô-shô* respectivamente, a classe dos guerreiros, agricultores, artesãos e comerciantes] e o interesse do governo para que a população tivesse acesso a um sistema educacional similar ao das culturas ocidentais, impulsionou a construção de escolas<sup>7</sup>.

Em 1872, a educação tornou-se compulsória para meninos e meninas, mas foi com a entrada do Ministro da Educação Mori Arinori, em 1886, que o sistema educacional foi subdividido em quatro etapas: Escola primária, Escola fundamental, Nível Médio e Universidade Imperial<sup>8</sup>. Além de estabelecer a importância da educação para o desenvolvimento do país e conseguir que, de maneira massiva, todas as crianças fossem leais ao Imperador e nutrissem amor à nação, também institucionalizou-se a relevância do papel da mulher na reestruturação do país.

“A fundação do Estado rico e poderoso está na educação. Não podemos esquecer que a qualidade na educação da mulher tem relação com a segurança do Estado. Sendo assim, na educação das mulheres, nutrir o espírito que preserva o pensamento do Governo é extremamente importante.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> No quadro apresentado no anexo, figura 8, é possível analisar a evolução do número de instituições construídas no Japão, de 1886 até 1945. Dados fornecidos pelo Ministério da Educação.

<sup>8</sup> Fonte retirada do documento publicado pela JICA (Japan International Cooperation Agency): [http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC\\_and\\_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational\\_02.pdf](http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC_and_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational_02.pdf).

<sup>9</sup> Fonte retirada da página oficial do Ministério da Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia do Japão: [http://www.mext.go.jp/b\\_menu/hakusho/html/others/detail/1317314.htm](http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317314.htm)

Mesmo que muitos ainda não tivessem acesso ao estudo, inicialmente as famílias com poder aquisitivo passaram a enviar seus filhos à escola. Mais tarde, até meados da primeira década do início do século XX quase a totalidade<sup>10</sup> da população foi atendida por alguma instituição de educação. O ponto relevante para este estudo é que, como aconteceu com outros grupos sociais, as mulheres também passaram a frequentar instituições de ensino apenas para garotas. A separação entre escola de meninas e escola de meninos até o ensino médio ditou e reforçou a categorização do estudo, no sentido de que muitas disciplinas foram planejadas para a função específica que homens e mulheres exerceriam no futuro. Neste caso, a separação física impede comparações entre a diferença de gênero e facilita o desenvolvimento do ideal de mulher conhecido como *ryôsai kenbo* - 良妻賢母 ("Boa esposa, mãe sábia"). Afinal, o currículo incluía aulas de costura, cuidados com a casa, culinária e os estudos de outras disciplinas também eram voltados para a vida doméstica, como por exemplo, temos as aulas de conceito básico de matemática, visando a boa administração da economia familiar.

O sistema educacional japonês era utilizado como ferramenta para unificar e imprimir valores que encorajavam a lealdade patriótica por meio da moral confucionista. Diferente do explanado anteriormente, neste caso, a utilização da filosofia confucionista tinha o intuito de guiar moralmente o indivíduo, reforçar a fidelidade do mesmo em relação ao governo e mostrar claramente a hierarquia existente entre o sujeito e as instituições de poder. Três palavras eram disseminadas como código a ser seguido pelos jovens estudantes: "obediência, confiança e dignidade"<sup>11</sup>. Sheldon Garon (GARON, 1998) nomeou essa política de moldar a população para que o discurso fosse coeso e unificado de "persuasão moral".

---

<sup>10</sup> Fonte retirada do documento oficial publicado pela JICA (Japan International Cooperation Agency): [http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC\\_and\\_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational\\_02.pdf](http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC_and_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational_02.pdf).

<sup>11</sup> Fonte retirada do documento publicado pela JICA (Japan International Cooperation Agency): [http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC\\_and\\_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational\\_02.pdf](http://jica-ri.jica.go.jp/IFIC_and_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational_02.pdf).

Seguindo o processo de modernização, o capitalismo modificou completamente o sistema estrutural econômico, pois o sistema feudal deixou de existir e, conseqüentemente, foi estabelecido que a administração das cidades seria desempenhada por prefeituras. Além disso, com o número crescente de indústrias e trabalhos burocráticos, a estrutura patriarcal se instalou, pois surgiu a unidade familiar em que o homem trabalhava para proporcionar o sustento de sua família enquanto a mulher cuidava da administração da casa e da educação dos filhos. Assim, definiu-se também a diferença entre o lar e o espaço de trabalho. Obviamente, nem todas as famílias poderiam sustentar essa estrutura e muitas mulheres também saíram para trabalhar nas fábricas, sendo que muitas das que viviam na área rural sofriam pela precariedade de alimentos e estrutura.

E, para complementar, o estado imperial como o principal fator que regeu todas essas modificações, como explanado no início deste capítulo, decretou diversas medidas para organizar a sociedade. Uma delas foi a ideia de igualdade entre o homem e a mulher, no sentido de que ambos eram parte importante para o progresso da sociedade japonesa. Em princípio, todos deveriam obedecer à mesma lei, porém a liberdade e a igualdade estavam atreladas ao princípio da ordem familiar e as mulheres não tinham direito ao voto, além de sua participação política ser proibida. Sheldon Garon (GARON, 1998) comenta quanto aos métodos adotados pelo imperialismo:

“Em seu projeto de aumentar o poderio nacional, o Estado imperial [japonês] não se centrou apenas na repressão, promoveu o desenvolvimento econômico e manteve a ordem social. Em termos mais positivos, o governo disseminou energeticamente um “sistema de ideologia imperial” ao público, inculcando patriotismo, lealdade ao imperador e virtudes como diligência e frugalidade. O Estado o fez, pois utilizou instituições centralizadas: o sistema educacional nacional, o militarismo, a rede de santuários *shinto* e um grande número de associações hierarquicamente organizadas. Se o controle social no oeste implica a regulação social de seus membros ou a dominação

de um grupo sobre outro na própria sociedade, seu análogo japonês – o sistema imperial – se refere à unidade implacável em prol de um estado transcendente que controlou a sociedade como um todo entre 1868 e 1945.” (GARON, 1998)

Como adendo ao explanado até o momento, a afirmação de Sheldon Garon (GARON, 1998) quanto à política adotada pelo governo imperialista deixa claro que, nesta fase, que consideramos o primeiro marco de rupturas e transformações no modo de pensar da população japonesa moderna, três grandes eventos foram responsáveis por “moldar rupturas”, fragmentações e contradições na figura feminina moderna: o primeiro evento foi a condução moral orquestrada pelo estado imperialista; o segundo evento se deu com a escolarização em massa; o terceiro evento aconteceu como decorrência do capitalismo.

O que fica claro é a noção de disciplina que envolve todo o sistema. Michael Foucault trabalha com a teoria de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1999), na qual discorre sobre o poder disciplinar exercido no corpo, que é um objeto a ser moldado para objetivos e intenções específicos de um grupo. Foucault diz que “[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999). O corpo é uma ferramenta poderosa que move e controla nações. Por essa razão, no livro *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (FOUCAULT, 1999), o capítulo dedicado ao assunto apresenta como primeiro exemplo os soldados do exército, que têm corpo e mente “lapidados” para se obter um resultado específico de lealdade, força e organização.

“[...] o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa uniforme, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, assenhoreia-se dele, dobra-se o conjunto, torna-se perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi “expulso o camponês” e lhe foi dada a “fisionomia de soldado.” (FOUCAULT, 1999)

A disciplina é a palavra-chave para a efetivação de controle do corpo e, como vimos anteriormente, a estratégia do estado imperial fez uso desse poder disciplinar para criar ordem na sociedade japonesa. Assim, as modificações orquestradas pelo governo Meiji foram minuciosamente planejadas e atingiram mulheres e homens, a própria cultura em si, criando a imagem de harmonia social.

### **1.1.2 A Primeira e a Segunda Guerra Mundial como segundo marco**

O segundo grande marco de ruptura da estrutura social japonesa deve ser relatado historicamente em duas partes: a dificuldade econômica após a Primeira Guerra Mundial e a derrota na Segunda Guerra Mundial, em função da qual, novamente, a nação teve de lidar com a mudança de conceito em relação às próprias decisões político/econômicas para enfrentar a inflação e continuar com o crescimento industrial, e em relação ao mundo estrangeiro.

Até proclamar a rendição do Japão em 1945, a figura divina do Imperador jamais havia sido questionada e, a partir da derrota, o Japão passou a perseguir o ideal progressista e individualista de que o forte é o melhor e a enfatizar tendências como a estética da beleza. Contudo, mesmo com as reformas na Constituição Japonesa, a mulher ainda exercia um papel contraditório dentro da nova construção social e a visão masculina ainda predominava até mesmo na determinação do que seria a "mulher". As que não seguiam o padrão tradicional causavam certo desconforto para a ideia de nação harmoniosa que prevalecia como base fundamental da estrutura social japonesa.

Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, o discurso conservador do Ministério da Casa Civil e do Ministério da Educação foi intensificado para garantir a lealdade e a

contribuição do serviço feminino em prol da nação. O interesse em comum entre as repartições governamentais, em 1919, propiciou campanhas como 民力関与運動 - *minryoku kanyo undô* ou Movimento de incentivo da força nacional, que encorajava as mulheres a economizar e diminuir o consumo, a cultivar o "espírito do sacrifício" e reforçar o senso de coletividade (GARON, 1998). Em 1920, o Ministério da Educação o 生活改善同盟会 - *Seikatsu Kaizen Dômeikai* [Liga para o desenvolvimento da vida diária], que tinha como membros intelectuais e educadoras como Akiko Yosano (1878-1942) e Kikue Yamakawa (1890-1980), entre outras, criou uma série de modelos disciplinares para serem consumidos pela menina e pela mulher, como uma espécie de treinamento para se tornarem futuras "Boas esposas, mães sábias". O objetivo era ensinar conceitos de higiene, serviços de casa, controle de gastos e até mesmo dietas saudáveis (GARON, 1998). Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres foram requisitadas para o trabalho na indústria, bem como para o cuidado com os doentes e os mais carentes.

Nesse momento de crise, principalmente aquelas que sempre tiveram à sua disposição serviços mesmo para as atividades mais simples como vestir-se, foram impelidas a colaborar com os infortúnios advindos da guerra e, além de contribuírem com doações, também participaram ativamente como enfermeiras.

"Suas atividades, que eram extensões de responsabilidades femininas tradicionais, como cuidar dos doentes e dos pobres, fornecendo roupas, poderia levá-las não só para as reuniões públicas, mas também para as estações de trem e hospitais." (NOLTE e HASTINGS, 1991)

Provou-se então a capacidade e a importância do trabalho feminino, não só como esposa e mãe, mas também como parte imprescindível, com habilidades até então subaproveitadas. Dentro de suas responsabilidades, pode-se pensar que, por conta da própria estrutura patriarcal, a mulher conquistou autonomia para demonstrar suas aptidões como

cuidadora, administradora, sendo reconhecida por tal trabalho. Porém, ainda assim, sua função social era designada e a liberdade necessária à independência não existia.

E essa ideologia moderna de progresso, no caso do Japão, ligada à separação de funções por gênero, esconde os valores racionais de dominação de um ser sobre outro. Esse tema foi incompreendido por alguns teóricos japoneses, que até a década de 70 abordavam o choque cultural e a nova posição social da mulher como perda identitária em meio à modernização. De acordo com Stuart Hall, da mesma forma que “as transformações associadas à modernidade privaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2006), deixaram de lado a ideia de linearidade e de estaticidade cultural.

A literatura é um dos produtos culturais que envolve autor, obra e público e, sabendo que a produção e a recepção das obras dependem de fatores culturais e histórico-sociais para adquirirem sentido, durante os anos da Restauração Meiji (1868-1912) até o fim do período Taishô (1912-1926), os escritores japoneses consumiram avidamente produtos de outras escolas e movimentos literários da França, Inglaterra, Rússia, entre outros e, como resultado dessa intensa troca de conhecimentos produziram trabalhos de admiração ou ojeriza à cultura ocidental e à cultura japonesa, também.

Por volta da segunda década do século XX, com a reinterpretção de conceitos já existentes, o estudo qualitativo e quantitativo das obras ocidentais, a valorização humanística do individualismo formaram a base para o surgimento do *Watakushi Shôsetsu* ou o Romance do Eu, que ganhou força como nova forma de expressão da literatura japonesa moderna, em que a ficção do Eu ganhou o tom autobiográfico, um espaço livre para que o autor pudesse expor seus sentimentos através da autoconsciência. O discurso individualista, reforçado pela Democracia institucionalizada no governo de Taishô (1912-1926), “[...] reforçou, em larga escala, [...] o ideal do eu individual como uma entidade social e moral independente, considerado uma premissa fundamental da vida, da literatura e da arte” (SUZUKI, 1996).

Outro resultado dos deslocamentos provocados pelas transformações na sociedade japonesa é o revisitar de valores que, por tanto tempo, foram predominantes no cenário cultural, como o *mono no aware*, um elemento utilizado para expressar a harmonia, a emoção e a elegância dos sentimentos que auxiliariam a manter a coesão social. As poesias antigas faziam uso desse recurso para demonstrar a beleza da emoção ao descrever certo momento. Desta forma, no poder da racionalidade, encontrar algo concreto para servir de alicerce para a construção do sujeito nipônico moderno seria considerado um processo natural de progresso, como uma continuação, afastando a fragmentação do indivíduo nessa nova realidade da pós-Restauroação Meiji e dos confrontos em batalhas. Como exemplo disso temos o escritor Yasunari Kawabata que, em *Contos da Palma da Mão* (KAWABATA, 2008) resgata a estética da beleza dos sentimentos, a beleza dos traços físicos orientais, a beleza da emoção melancólica, balanceada entre a razão e a sensibilidade do sujeito.

Claro que Yasunari Kawabata não é o único expoente da literatura japonesa a retomar aspectos da tradição literária, mas o escritor exemplifica a implicação de anos de intensa troca de conhecimentos entre Oriente e Ocidente, produzindo o resultado da soma entre as técnicas, estilo, estrutura das influências de movimentos artísticos do Ocidente e a reinterpretação da própria arte japonesa.

As bases desse pensamento abarcam as diferenças e as contradições que existem na formação de qualquer cultura. Porém, a identidade do "ser" japonês não deveria envolver as diferenças referentes ao gênero, à classe social, mas sim envolver a unidade de pensamento, a ideia de nação, versus o "outro".

Ainda, para reforçar essa linha de pensamento, no que se refere à figura feminina, o poder regulamentador do Estado, o acesso tardio aos estudos, a política rígida legitimada por conceitos filosóficos do Confucionismo e os duzentos anos de afastamento de outras culturas por conta da restrição de comercialização durante o período regido pelo xogunato, a busca

política das japonesas por direitos mais igualitários em relação aos homens aparentou ser inexpressiva se comparada à primeira onda da luta por direitos políticos, sexuais e econômicos que despontou na Inglaterra e Estados Unidos no fim do século XIX. Na narrativa *Primeiro de Janeiro em America Monogatari* (1907), de Nagai Kafû (KAFÛ, 1908), as restrições e a visão masculina da mulher japonesa são descritas da seguinte forma:

“Além de minha mãe ser uma cozinheira depreciada, tinha de preocupar-se com os frágeis objetos de arte, cuidados com o bonsai, considerando que ele [o marido] sempre acharia algum defeito ao invés de expressar um agradecimento. Então, o primeiro som que ouvi na minha vida foi meu pai reclamando e a primeira imagem que vem à memória é a da minha mãe com a manga do quimono sempre presa com uma faixa para que não atrapalhasse nos serviços domésticos. A temida figura paterna e a sofrida figura materna foram as primeiras imagens fixadas na minha inocente alma infantil.” (KAFÛ, 1978)<sup>12</sup>

Esse pequeno trecho mostra a estrutura familiar na sociedade paternalista, a representação opressora do pai e a caracterização negativa da relação entre a mãe e sua função como mãe e esposa. E, por outro lado, o encontro com a mulher ocidental é descrito com entusiasmo e admiração:

“Sou o primeiro a admitir que admiro a beleza física das mulheres ocidentais, e não somente amar as curvas da cintura, os olhos expressivos, os ombros macios como os de uma estátua, os braços cheios, os peitos largos, os seus pés encaixados em pequenos sapatos de salto altos, mas o primeiro a ter o máximo de respeito pelo talentoso método da maquiagem e pela rapidez com a qual se adequam à moda. Elas escolhem habilmente a cor e o tipo de roupas para combinar com a cor de seus cabelos, do rosto, do corpo, de uma forma que até uma mulher mais comum consegue atrair a atenção de

---

<sup>12</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1978) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

um homem, mas se observarmos a figura de jovens japonesas, parece que são totalmente deficientes desta habilidade. Como o japonês é um povo que critica e se intromete, talvez as mulheres frágeis e educadas nessa sociedade se sintam intimidadas demais para melhorar sua aparência natural.” (KAFÛ, 1908)<sup>13</sup>

Chizuko Ueno (2009) reflete em termos de senso comum, ao considerar a visibilidade das japonesas no âmbito social:

“As mulheres japonesas podem não ser tão visíveis na esfera pública como as norte-americanas e isso pode conduzir observadores à conclusão de que as mulheres são menos liberadas no Japão. Elas são poderosas, mesmo que elas não sejam visíveis no nível nacional.”<sup>14</sup>

Quanto a esse aspecto, Fuminobu Murakami utiliza a teoria de Michel Foucault (FOUCAULT, 1999), na qual o indivíduo deveria recusar as imposições ditadas pelas Instituições e passar a buscar uma individualidade não imposta pelo Estado, para explanar a problemática vivida pela mulher japonesa, na tentativa de encontrar o que significava “ser” japonês.

Para formar uma identidade única e própria as mulheres japonesas enfatizaram as características que as diferenciavam dos outros, mas deixaram de lado a construção e a autoconsciência do indivíduo em si. Michael Foucault (1999) explica que isso se deve à postura em relação às estruturas de poder e que devemos esquecer o tipo de individualismo que fomos obrigados a seguir e procurar novas formas de subjetividade para nos

---

<sup>13</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1908) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

<sup>14</sup> “Japanese women may not be as visible in the public sphere as their American counterparts, and this may lead observers to the conclusion that women are less liberated in Japan. They are powerful even though they are not visible at the national level”. UENO, Chizuko. *The Modern Family in Japan: Its Rise and Fall*. Editora Trans Pacific Press. Melbourne, 2009.

encontrarmos como seres participantes do Estado, e não o contrário.

No conjunto dessas modificações, a representação da mulher na sociedade japonesa também passava por um momento de transformação. Enquanto na cultura europeia os direitos educacionais e políticos da mulher já faziam parte das discussões tanto no âmbito intelectual, quanto entre os movimentos feministas que começavam a se formar durante o século XIX e XX, no Japão o debate envolvendo a questão de gênero, do papel social da mulher e sua inserção na política e na cultura iniciaram apenas durante o período Meiji.

A Europa teve Marry Wollstonecraft (1759-1797), filósofa feminista, que publicou *A reivindicação dos direitos da mulher* em 1792 (WOLLSTONECRAFT, 1997), que reflete sobre a concepção da inferioridade da mulher e defende os direitos iguais baseados na razão.

No Japão, somente em 1911 surge um conjunto de vozes femininas, que se propõe a abrir um espaço para essas discussões dentro de sua realidade. Dentre elas, um nome se destacou no movimento feminista nipônico: Raichô Hiratsuka (HORIMOTO, 1999; TOMIDA, 2004). É a partir de suas publicações (HIRATSUKA, 2006) e da desconstrução do ideal de mulher, em um momento de fragmentação cultural imposta pela rápida modernização que passamos a entender a transição da imagem feminina como um processo de adaptação econômica, social e cultural do Japão.

Isto é, neste caso específico, onde as imposições ultrapassaram a barreira do “bons modos” e eram decretadas por lei, ante o propósito de hegemonia e supremacia nacional, a representação e construção da identidade feminina também podem ser consideradas como parte desse processo.

Assim, os conceitos de *ryôsai kenbo* - 良妻賢母 (“Boa esposa, mãe sábia”), *shin'onna* ou *atarashii onna*-新女 (nova mulher) e *modan gâru* (“modern girl” / “garota moderna”) serão apresentados detalhadamente para compreendermos como ocorreu a transição da imagem da

mulher japonesa desde as mudanças ocasionadas pelas demandas durante o período Meiji até o período da Segunda Guerra Mundial.

## 1.2 “Boa esposa, mãe sábia” (*ryôsai kenbo* – 良妻賢母)

“Com o intuito de criar condições culturais saudáveis e valores civilizados entre as pessoas, boas mães são necessárias. Se tivermos excelente mães, teremos filhos excelentes. O Japão de nossos descendentes se tornará um país verdadeiramente soberbo. As pessoas aprenderão comportamentos morais e respeito aos Deuses. Eles aprenderão artes e ciências. Serão pessoas com conhecimentos avançados, de boa natureza e de conduta nobre. Nossa conduta anterior em relação à educação era inadequada, com o treinamento falho dos homens; resolutos em sua condição primitiva, invejavam a civilização do oeste. Acima de tudo, nós desejamos que nosso primogênito seja educado por boas mães. E a melhor maneira de criar boas mães é educando as meninas.” (NAKAMURA, 1875)<sup>15</sup>

Em 1875, o educador e seguidor da filosofia Confucionista Masanao Nakamura (NAKAMURA, 1875) escreveu um artigo sobre como as mulheres da era do iluminismo deveriam se comportar para criar os futuros líderes da nação. Precursor da educação baseada nos preceitos Confucionistas de obediência ao pai e ao marido, Masanao Nakamura acreditava na necessidade de se ensinar os valores a serem seguidos às garotas e, assim que se tornassem mães, elas é quem educariam os homens que levariam o Japão à glória de um país forte, harmonioso e unificado.

Então, surge o termo “Boa esposa, mãe sábia” (*ryôsai kenbo* – 良妻賢母), que foi popularizado pelo Ministério da Educação e que traduzia o comportamento esperado das mulheres. O conceito reflete o momento nacionalista vivido pela sociedade japonesa logo após a Restauração Meiji e obteve ainda mais visibilidade por volta dos anos 20 e 30, quando os valores e conceitos quanto ao significado da ideologia *ryôsai kenbo* já estavam totalmente enraizados no dia a dia da sociedade.

---

<sup>15</sup> *Zenryô naru haha wo tsukuru setsu* (Como criar boas mães). In: Revista Meiroku, 1875.

O termo expressa o controle do Estado sobre a construção da mulher como objeto nacional, sendo uma ferramenta da engrenagem para a conquista da supremacia japonesa sobre outras nações. Isto é, a propaganda afirmava que ser uma boa esposa e uma mãe sábia era a função primordial da mulher como parte contribuinte do país. Contudo, a mensagem escondia o fato de que as mulheres não poderiam participar de decisões políticas ou ocupar cargos de destaque nas empresas.

Nessa época, a discussão sobre gênero não era abordada e os protestos eram abafados rapidamente. Em *O Segundo Sexo* (BEAUVOIR, 1967), Simone de Beauvoir inicia o seu texto com a seguinte afirmação: "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher". Tal frase é impactante, pois desvincula a palavra "mulher" da questão simples entre a diferença física do sexo feminino e do sexo masculino para explicar a condição construtiva do indivíduo e o tom crítico quanto ao poder regulamentador imposto às mulheres. A subjetividade do termo implica que o sujeito é construído socialmente e que, no caso europeu, a mulher era subordinada ao homem, uma vítima da condição apresentada a ela como realidade intrínseca e imutável.

O aspecto interessante a ser considerado, ao pensarmos na conjuntura da sociedade japonesa, é a construção da categoria "mulher". Como vimos no estudo dos impactos socioculturais que ocasionaram mudanças no modo de se compreender a identidade da japonesa moderna, está clara a força do poder institucional na constituição de como elas deveriam ser e agir. No caso japonês não convém concluir que a mulher, deliberadamente, ocupou um espaço de subordinação em relação ao homem. Afinal, perante o governo ambos os sexos eram considerados iguais, porém com direitos e deveres diferentes a cada grupo. Ou seja, destituiu-se a individualidade do sujeito único em favor da coletividade. Num discurso formador concreto, as questões subjetivas de gênero quanto à diferença do termo para designar o papel social ou a identidade personificada não foi questionada. Sendo assim, as

mulheres passaram a pertencer à esfera doméstica, como figuras passivas politicamente e ativas no que concerne à educação dos filhos e ao controle familiar.

Nesse espaço doméstico, a mulher cumpria a função de esposa, mãe e dona de casa. Enquanto isso, o homem pertencia ao espaço público, saindo da casa para buscar os proventos para o “lar”. Forma-se então o núcleo familiar, que representa o modelo de “família moderna” (近代核家族<sup>16</sup> – *kindai kakukazoku*) durante os anos 30 – 40, com o pai como a figura patriarcal, a mãe como figura devota às responsabilidades da casa e os filhos como resultado do sucesso dos pais.

Essa formação do “lar”, da noção de 家庭 – *katei* começou a partir de algumas medidas governamentais como restringir, em 1885, a inscrição da amante<sup>17</sup> no documento oficial de histórico familiar, regulamentando a formação baseada na união matrimonial de um homem com uma mulher e os filhos (biológicos ou adotivos). Dessa forma, os laços consanguíneos também passaram a ter grande relevância no relacionamento entre os parentes, principalmente a linhagem desde o avô até os netos. E nesse estreitamento familiar, o mais velho detinha o direito adquirido da herança, era o responsável por cuidar dos pais e por dar continuidade ao sobrenome.

Dentro desse formato parental, o governo reconhecia homens e mulheres como iguais, no sentido de que cada um tinha funções a cumprir para que a sociedade encontrasse harmonia entre as classes. Sendo que, a consideração binária da anatomia física definia e dividia homens e mulheres, ou seja, desconsiderando a homossexualidade, bem como outras formas de reconhecimento de gênero.

Assim, para ser a “boa esposa”, a função da mulher era administrar as contas, cuidar da casa, se certificar do bom relacionamento com os parentes consanguíneos, cuidar do

---

<sup>16</sup> *kindai*-moderno é o termo utilizado para definir o período moderno no Japão, que abrange desde o início de Meiji em 1868 até o fim da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, passou-se a utilizar o termo *Gendai* – presente para identificar o período pós-guerra do Japão.

<sup>17</sup> A palavra aqui utilizada não reflete o cunho pejorativo da cultura ocidental. Até 1885, era permitido inscrever o nome de uma segunda mulher no *koseki* – registro familiar.

marido para que o mesmo estivesse alimentado e apresentável no espaço público, obedecer ao mesmo, sempre com atitudes gentis e conversas agradáveis. Com esse discurso, ao procurar candidatas, homens buscavam parceiras com determinadas “qualidades” como saber cozinhar, costurar, além da aparência física. Ainda, era desejável que tivessem conhecimentos sobre arranjos florais, música e trabalhos manuais, como a pintura. Criou-se, assim, um estereótipo de esposa ideal.

A mulher também passou a ser responsável pela educação dos filhos. Ou seja, sua principal função dentro do ambiente doméstico era educar as crianças. Então, além de cumprir os serviços domésticos, ela também deveria ter conhecimento para educar meninos e meninas. Contudo, o ato de educar estava longe de ser livre e autônomo, pois a escola preparava as futuras mães com o intuito de que elas instruísem os filhos com os ideais determinados pelo Estado. E para tanto, como vimos anteriormente, nessa época o número de escola destinadas às mulheres aumentou exponencialmente.

Com a finalidade de ensinar matemática básica, história, língua japonesa, como administrar uma casa, as meninas frequentavam as escolas para meninas, com as disciplinas voltadas para as necessidades do lar. Também aprendiam sobre a “modéstia feminina”, isto é, como tornar-se a esposa e a mãe perfeita, contribuindo para o sucesso do marido nos negócios, o progresso dos filhos no desempenho escolar, sendo exemplo a ser desejado por outras mães e, finalmente, resignadas com o papel a que lhes fora atribuído.

Somando-se ao aprendizado escolar, não podemos desconsiderar a vivência no ambiente familiar como território de observação e compreensão de mundo. A menina “compreende pouco a pouco que, se a autoridade do pai não é a que se faz sentir mais quotidianamente, é entretanto a mais soberana; reveste-se ainda de mais brilho pelo fato de não ser vulgarizada; mesmo se, na realidade, é a mulher quem reina soberanamente em casa [...]”. (BEAUVOIR, 1967)

De todo modo, essa padronização de valores familiares causou, ao mesmo tempo, o estreitamento de laços emocionais entre os membros do núcleo familiar, e também o afastamento do indivíduo de outras formas de relacionamento social. Afinal, as mulheres foram alienadas dos espaços políticos, de ambientes considerados não adequados às famílias e de locais destinado aos homens.

A noção de amor, casamento e maternidade adquiriu importância e significados específicos, onde a palavra liberdade não caberia em nenhum dos casos. O ideal de "Boa esposa, mãe sábia" tornou-se um sistema educacional rígido e totalizante, na medida em que outros grupos sociais eram desprezados e marginalizados, tanto pela falta de reconhecimento das instituições governamentais como pela própria população educada. O amor como sentimento romântico descrito nos livros era improvável, pois seria difícil conciliar as intenções e objetivos familiares com esse desejo de união baseada em afeição.

Contudo, perseguir esse objetivo idealizado não estava ao alcance de todos, pois requeria recursos financeiros para o "treinamento" complementar da educação das meninas. Assim, essa formação acabava se restringindo à classe média e alta, pois as mulheres advindas de famílias sem capital não recebiam a formação suficiente para pleitear um casamento com herdeiros e, quando adultas eram obrigadas a trabalhar fora de casa para contribuir financeiramente na manutenção da casa ou até mesmo para a própria sobrevivência. Enquanto isso, as mulheres da classe mais abastada poderiam incorporar a imagem da "Boa esposa e mãe sábia" ideal aos olhos da sociedade, como esposa gentil, educada e preparada para assumir o compromisso de mãe e administradora do lar.

Nesse sentido, a compreensão superficial da situação construída como ideal para a formação familiar traz a conclusão equivocada de que, após a ampla preparação da menina, ao tornar-se a "Boa esposa, mãe sábia" sua imagem seria caracterizada de forma benéfica, porém a hierarquia imposta fazia com que a função exercida pela mulher e a posição em que se

encontrava socialmente seriam sempre inferiores ao do homem. Independente do esforço e da dedicação delas, a estrutura educacional impedia que as mulheres tivessem liberdade para serem vistas como agentes ativos na construção do país.

Ainda assim, de modo geral, podemos encontrar na imagem de “Boa esposa, mãe sábia” dois aspectos opostos: o primeiro negativo, pois imprimia à imagem feminina o tom de fragilidade, dependência e submissão em relação ao homem; o segundo positivo, pois a mulher passava a integrar um grupo reconhecido pelo Governo, com uma autoridade restrita, mas ainda assim detentora de indubitável poder no plano familiar.

Negativa por não ter a liberdade discursiva para construir sua própria identidade, tornado-se figura pouco ativa no âmbito social e, muitas vezes, aprisionada intelectual e fisicamente pela condição espacial da casa. Nesse sentido, perde sua autonomia para conhecer seu próprio corpo, para desafiar seu intelecto, para escolher funções sociais diferentes das impostas. E, assim, “[...] quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito” (BEAUVOIR, 1967). Cria-se a ideia de que a perfeição só seria atingida quando a mulher atingisse a personificação do ideal descrito nos documentos e exposto nos guias de conduta feminina, num ato de resignação silenciosa. Quase que aprisionadas pela condição biológica imposta pela natureza, em meio à coletividade obrigatória, a feminilidade torna-se sinônimo de conduta e aparência e de posicionamento social pré-determinados.

Ainda que o fato de pertencer ao espaço doméstico tivesse adquirido importância e que as próprias mães se sentissem valorizadas, o trabalho de mãe adquiriu noção competitiva e desagregadora, pois como parte da filosofia educacional, o ideal do amor descompromissado e acolhedor da mãe é afastado para a figura da matriarca que tem como objetivo de vida a prosperidade financeira e social dos filhos. Em contrapartida, na visão masculina, o trabalho doméstico não era tão vistoso quanto o exercido por eles, que ficaram

com o encargo de enfrentar batalhas com outros países, de lidar com a política do país, criar e contribuir ativamente para o crescimento da nação. A imagem da mulher acabava por ter um tom negativo: figuras submissas, sem voz, maltratadas e, assim eram descritas. Nakai Kafû descreve o cenário doméstico e a relação entre o homem e a mulher na narrativa *Primeiro de janeiro em America Monogatari* (KAFU, 1908), que aborda o relacionamento familiar, mostrando a intimidade do lar e cada qual exercendo a sua função, tais quais a de marido e esposa, pai e filho e mãe e filho.

“Minha mãe tinha de esperar sozinha até que fossem embora e nesse período servia ou esquentava o saquê. Nós tínhamos duas serventes, uma doméstica e uma cozinheira, mas como um conhecedor de chá, meu pai era tão exigente quanto à comida que minha mãe não podia deixá-la a cargo das empregadas. Ela preparava as três refeições para ele, esquentando o saquê e cozinhando o arroz. Ainda assim, não satisfeito, nunca ergueu o *hashi* sem antes reclamar da comida. Desde o primeiro gole de *missoshiru* pela manhã já começavam suas impicâncias: “Que cheiro era aquele do *misso sanshû*?” “Falta sal!” “Tem sal demais!” “Que jeito de cortar a conserva de nabo!” “Que tolice servir conserva *shiokara* num prato desses?” “O que aconteceu com o prato de porcelana que comprei outro dia?” Quebrou de novo? Tome cuidado!”...Era como ouvir a imitação feita pelo contador de histórias cômico, o suficiente para causar enxaqueca só de ouvir.” (KAFÛ, 1908)<sup>18</sup>

O tom sutil ao descrever a situação cotidiana no ambiente familiar demonstra a naturalidade da relação de poder existente na convivência entre marido e mulher. Não é possível fazer assunções generalizadas, porém, apesar da exigência do homem soar agressiva e exagerada, retrata, de forma caricata, o modo de vida da família japonesa, firmada na ideologia do “lar” e da “Boa esposa, mãe sábia”. E, de fato, o patriarcalismo permite essa noção de poder do pai sobre a mãe, sendo que ambos cumprem a função imposta pela estrutura

---

<sup>18</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1978) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

familiar idealizada pelas instituições governamentais. Isso resulta na padronização dos relacionamentos e, torna-se o desprezo à complexidade do trabalho exercido pela mulher como mãe e esposa uma função ordinária.

Num comparativo com o modelo familiar americano, nessa mesma narrativa Nagai Kafû (KAFÛ, 1908) apresenta outro cenário descrito num tom favorável e em concordância com os moldes ocidentais. Nesse trecho, o ato de servir, realizado pelo homem, quebra com a imagem de soberania do marido japonês e demonstra desenvoltura na ação entre a esposa e o marido.

“Muitos japoneses, frequentemente, encontram defeitos nos lares dos americanos e nas mulheres, mas para mim é suficiente testemunhar cenas em que o homem corta um pedaço de carne e o coloca no prato para a esposa, enquanto a mulher coloca o chá e fatia o bolo para o marido. Não importa se isso é superficial ou formalidade hipócrita, pois essas cenas me fazem sentir bem e eu não quero dispersar a impressão adorável para indagar quais as mentiras que existem por trás dessa situação.” (KAFÛ, 1908)<sup>19</sup>

Ao comparar as duas situações familiares, o narrador demonstra sua discordância quanto aos moldes de relacionamento em sua própria cultura. E essa força opressora do modelo instituído na sociedade japonesa, onde a palavra “servir” está associada às funções da esposa em relação ao marido e também da mulher em relação ao próprio país, transparece nesses trechos. A consciência de que a cena pode ser parte da hipocrisia daquela nação é outro fator que confronta a interrelação entre o homem e a mulher oriental e coloca a japonesa numa posição de inferioridade perante a soberania do homem da casa.

Por outro lado, temos de considerar um aspecto positivo da inserção da mulher como parte integrante de uma nova estruturação social e da reconstrução da nação nipônica.

---

<sup>19</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1978) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

Positiva, pois as mulheres adquiriram reconhecimento oficial como representantes de um grupo da sociedade, com funções próprias que poderiam ser desempenhadas apenas por elas.

De certa forma, a visibilidade da mulher que até então era quase nula perante as leis e as discussões governamentais, tornou-se peça-chave para o desenvolvimento político, econômico e social, engendrado pelo governo imperialista. Mesmo que limitadas à hierarquia em relação ao marido e ao espaço doméstico, foi a partir dessas mudanças que, paradoxalmente, as mulheres desenvolveram pela primeira vez sua auto-consciência social. Momento no qual puderam demonstrar habilidade para aprender a cozinhar, plantar, costurar, e capacidade para gerir e administrar as contas e os afazeres domésticos e, mais ainda, flexibilidade para lidar com as intempéries das crises econômicas que assolaram o Japão nos diversos momentos até o pós- Segunda Guerra Mundial. Enfim, a própria limitação exercida pela sociedade patriarcal as levou a ter autonomia e independência nas atribuições determinadas para a categoria à qual pertenciam.

Outra consequência, imprevista, dessa política determinista engendrada pelo governo, foi que a mulher passou a ocupar outros espaços sociais. Uma vez que nem todas podiam seguir o caminho da "Boa esposa, mãe sábia", a demanda da industrialização e do crescimento econômico que fez crescer a necessidade de mão-de-obra em várias frentes de trabalho, a situação criou a oportunidade para que as mulheres descobrissem o seu potencial e demonstrassem competência em suas tarefas. Elas ocuparam cargos como professoras, secretárias, metalúrgicas, enfermeiras entre outros serviços, e a própria inserção delas nesse mercado refutava a ideia convencional de que a mulher era incapaz e sem aptidão para serviços além daqueles desempenhados no âmbito doméstico.

Representantes e peças-chave para o desenvolvimento e progresso do Japão logo após as reformas, a importância das mulheres na industrialização do país é fato irrefutável. De acordo com o historiador Masanori Nakamura (NAKAMURA, 1976), as mulheres

compunham boa parte da mão-de-obra em indústrias têxteis, totalizando cerca de 60% a 90% do total de trabalhadores nessa área.

Fenômeno ocorrido em todo o território nipônico, as mulheres ajudaram a impulsionar a economia como as 中流職業婦人 - *chûryû shokugyô fujin* (trabalhadoras da classe média). Esse termo se refere às mulheres pertencentes à classe média, com estudo e assalariadas. Mesmo que a proporção de mulheres na indústria fosse proporcionalmente inferior aos homens, a necessidade econômica exigiu que muitas ocupassem, principalmente, o cargo de professoras.

O conhecimento adquirido devido à educação imposta, colocavam as mulheres em um patamar mais elevado do que muitos homens, que não possuíam qualificação para ocupar tais tarefas. Ironicamente, a obrigatoriedade dos estudos com o intuito de formar mães sábias, permitiu que, aos poucos elas ocupassem colocações com melhores condições de trabalho, salários mais elevados e também desfrutassem de posições com mais prestígio. Com essa mudança de status, automaticamente, outros setores da economia voltaram seus interesses para essa nova classe, impulsionando a criação e a comercialização de produtos específicos para essas mulheres.

Apesar de todos os avanços em vários setores da economia e da cultura, elas foram banidas do cenário político de 1890 até 1922, quando o decreto que proibia a mulher de participar de comitês ou qualquer organização política foi extinto. Só então puderam, legalmente, envolver-se diretamente com questões políticas. Porém, esse afastamento proposital e a imposição para que se tornassem esposas e mães ressoam até os dias atuais.

Como vimos até o momento, muitas das transformações da imagem da mulher japonesa não foram, de fato, conquistas da classe feminina, pois foram consequências da própria política governamental e da necessidade econômica. E muitas de suas inserções

sociais foram possíveis devido ao objetivo de desenvolvimento econômico ou ainda pela grave situação acarretada pelas guerras.

De modo geral, a política que reconheceu a mulher e impôs a ela o dever de se tornar a “Boa esposa, mãe sábia” e o cenário geral (crise, industrialização e confrontos) permitiu que as mulheres demonstrassem, no espaço doméstico e no espaço público, destreza e segurança para contribuir e manter o país ativo economicamente.

### 1.3 A *Shin'onna* e o início do movimento feminista no Japão

“Ao tornar visível o esquecimento do momento “estranho” na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros, da sociedade civil e perturba a simetria entre público e privado, que é agora obscurecida, ou estranhamente duplicada, pela diferença de gêneros que não se atribui de forma organizada entre o privado e o público, mas se torna perturbadoramente suplementar a eles.” (BHABHA, 2010)

Hommi K. Bhabha

Para trabalhar questões quanto à construção do mundo moderno e a representação da mulher, vimos que antes é preciso relembrar o encontro da sociedade japonesa com o mundo estrangeiro e seus impactos em dois momentos diferentes: o primeiro foi a Restauração Meiji – o Japão é obrigado a abrir seus portos após cerca de duzentos anos de reclusão - e o segundo foi a crise pós Primeira Guerra Mundial e a derrota na Segunda Guerra Mundial. Nesses dois momentos a maneira de pensar e “ser japonês” sofreu grandes mudanças devido ao encontro com o mundo ocidental, em especial com a cultura norte americana.

Apesar do Japão jamais ter sido colonizado por outra nação, parece ser pertinente pensar na problemática de que, tanto a Restauração Meiji como a Segunda Guerra Mundial, trouxeram à conjuntura social japonesa. Homi K. Bhabha (BHABHA, 2010) trabalha a questão da identidade e do hibridismo no contexto de um país colonizado por uma das nações hegemônicas e, de certa forma é possível incluir alguns aspectos similares ao processo histórico japonês, onde valores da cultural oriental e ocidental tiveram de coexistir.

Nesse momento de fragmentação, o indivíduo funde valores e ideologias num processo de reconhecimento do “outro” e, conseqüentemente, produz uma nova interpretação de sua identidade cultural. Contudo, antes de pensar no resultado dessa reavaliação de conceitos, o sujeito se utiliza de um ponto previamente conhecido para ilustrar e caricaturar a

representação desse novo “espaço”. O teórico Homi K. Bhabha aponta que é necessário conhecer o *locus* de enunciação do narrador ou os “valores que constituem qualquer sujeito” (BHABHA, 2010) para entender a construção dessa ponte entre aquele que se desloca e o mundo a que vai de encontro. Do cruzamento de fronteiras, do antigo e do presente, surge uma nova forma de significar o sujeito e sua interrelação com o espaço a sua volta e “[...] o “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.” (BHABHA, 2010)

A imagem da nova mulher japonesa é um exemplo dessa situação de revalidação de valores, pois ao mesmo tempo em que as mulheres foram fortemente oprimidas por regulamentações, desde a maneira como deveriam se vestir até a sua função como indivíduo social, conforme os conceitos do, já determinante, pensamento filosófico Confucionista como consolidador, em que a soberania do homem sobre a mulher persistiu, as transformações econômicas e sociais foram responsáveis pelo surgimento de um novo sujeito. Um indivíduo procedente dos mecanismos de modernização que, obviamente, foram baseados nos moldes da cultura ocidental, em que o gênero era pensado e dividido apenas pelas diferenças biológicas ou pela dicotomia social, em que se distingue homem e mulher em duas categorias: o masculino e o feminino.

Inicialmente, o domínio masculino estava relacionado ao espaço público, de progresso e da nação hegemônica, enquanto o domínio feminino pertencia ao espaço privado, onde a mulher era a responsável pela continuidade do povo nipônico. Contudo, vimos que com desenrolar da ideologia do “Boa esposa, mãe sábia”, da necessidade de força de trabalho em diversos setores e o aumento da oferta de serviços, foram abertos novos espaços e novas possibilidades para que a mulher pudesse refletir sobre sua identidade, não só como produto cultural em oposição ao masculino, mas a partir de uma autoconsciência polifônica. Pensando-se na heterogeneidade do sujeito, a construção de sua identidade é resultado de seu

próprio entendimento de mundo, a partir de contextos singulares a cada indivíduo, numa autonomia para considerar ou não valores que são apresentados a ele.

Então, aquelas que jamais poderiam alcançar o ideal de *ryôsai kenbo*, outras mulheres que foram recrutadas para serviços no setor público por conta do grau de escolaridade elevado e, ainda, as que rejeitaram as imposições do Estado, formaram um grupo que provou a sua capacidade, se contrapondo ao determinado domínio feminino, sendo assim consideradas representantes de uma nova categoria de mulher. Mais relevante é o fato de que essas mulheres, além de mostrarem ser capazes de concretizar no campo profissional, se destacaram por iniciar o discurso feminista no Japão. Essas mulheres foram chamadas de *shin'onna* ou a nova mulher, que começaram a questionar a "condição" engessada da mulher e, principalmente, a partir da própria realidade, expuseram reflexões quanto à liberação de amarras e sobre a repressão de pensamentos e ideais, até então predominantemente masculinos. Muito mais filosóficas do que políticas, essas discussões priorizavam a busca da mulher pela introspecção sobre o significado de serem indivíduos singulares e ativos socialmente.

Com essa abertura para a redefinição de imagem e a partir da reconfiguração do papel social, o senso da autoanálise e a autoconsciência como indivíduo trouxeram questionamentos quanto ao determinismo negativista da palavra "*onna*" ou "mulher", no Japão. Afinal, ao primeiro contato com outras verdades, elas encarnavam o produto opositor e transgressor da ordem e da harmonia social. Não apenas os homens, mas as mulheres que consideravam o ser "Boa esposa e mãe sábia" como realidade correta e segura, também as viam como pessoas vulgares e incorretas.

A partir do momento no qual passaram a integrar o espaço público, as demandas para atender a categoria aumentaram e muitos veículos de informação criaram seções específicas para discutir assuntos quanto ao universo feminino. O nome específico para tais

questionamentos foi 婦人問題 – *fujin mondai* (questões femininas). Assuntos sobre a maternidade, casamento, filhos, trabalho foram debatidos tanto do ponto de vista masculino, presente no discurso de pensadores como o do Ministro da Educação Arinori Mori, como pelo viés de mulheres como Hideko Fukuda (1865 – 1927), Raichô Hiratsuka (1886 – 1971) e Akiko Yosano (1878 – 1942).

Nesse espaço, tanto de críticas e quanto de indagações sobre a própria condição de mulher na sociedade, a voz feminina começou a ser exposta ao público. Na voz da mulher, além dos assuntos quanto ao seu posicionamento social e sobre sua função de mãe e esposa, os mais diversos tópicos, como ensinamentos de modos e costumes, a moda, a literatura, etc., foram veiculados.

Em alguns veículos de informação como nos guias, revistas e jornais escritos por mulheres, elas questionavam o que significava ser essa nova mulher; como elas deveriam agir; enfim, quais os aspectos que caracterizavam essa *shin'onna*, como elas se enxergavam, de que forma se definiam e de que maneira eram representadas.

A seguir, apresento brevemente uma autora, considerada destaque da literatura feminina no Japão e relevante para compreendermos o processo de evolução do pensamento da nova mulher e do feminismo.

### **1.3.1 Ichiyô Higuchi (1872-1896)**

Na literatura, a mulher que melhor representa a dualidade entre a filosofia em construção da “Boa esposa, mãe sábia” e a realidade da nova mulher, com uma vida repleta de sofrimentos e desafios, além do destino incerto e desprezo da sociedade, foi Ichiyô Higuchi (1872 – 1896). Apesar da morte precoce devido às complicações da tuberculose, é reconhecida como uma das precursoras da literatura japonesa do período moderno e até os

dias atuais suas obras *Nigorie* (HIGUCHI, 1895a), *Ôtsugomori* (HIGUCHI, 1894) e *Takekurabe* (HIGUCHI, 1895b) são consideradas exemplares.

Em *Nigorie*, Ichiyô Higuchi descreve a vida desesperançosa das mulheres que não pertencem ao espaço de prestígio de uma esposa e de uma mãe.

No trecho abaixo, uma das personagens, Oriki, alude ao universo masculino em que estava inserida e expressa seu desconforto ante a impotência feminina para decidir o seu próprio caminho.

“Mesmo que eu firme compromisso de casamento, não sou eu quem quebra a promessa. O rompimento parte dos homens. Se a pessoa tem um patrão, ela tem medo dele. Se elas têm pais, agem conforme eles ditam. Se eles não vêm mais me ver, não vou correr atrás deles e prendê-los à força. Se for assim, é melhor deixar para lá. Embora tenha muitos clientes, não há uma pessoa a quem eu possa entregar a minha vida.” (HIGUCHI, 1895a)<sup>20</sup>

Na dissertação de mestrado centrada sobre a vida e obra da escritora, Rika Hagino (HAGINO, 2007) faz a seguinte análise da situação da mulher abandonada, esquecida pela sociedade e que vive como sombra da ilusão da figura perfeita, disseminada pela ideologia da “Boa esposa, mãe sábia”.

“Faz-se notar nitidamente o universo das prostitutas, que têm um cotidiano, porém não em condições humanas; têm sentimentos, mas não possuem nenhuma expectativa de vida; têm o sangue correndo em suas veias, mas não se pode dizer que tenham uma vida. Esse universo situa-se no confuso espaço entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.” (HIGUCHI, 1895a)<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Tradução da obra *Nigorie* (1895) apresentada por Rika Hagino em sua dissertação de mestrado (HAGINO, 2007).

<sup>21</sup> Tradução da obra *Nigorie* (1895) apresentada por Rika Hagino em sua dissertação de mestrado (HAGINO, 2007).

Não só apenas a sua obra, mas a própria vida de Ichiyô é exemplo de mulheres que viveram uma condição desprivilegiada e foram obrigadas a buscar outros meios para sobreviver num cenário caótico e extremamente preconceituoso. Através de seus trabalhos e de sua vivência num ambiente de classe baixa, pela primeira vez a sociedade teve contato com uma voz feminina, que retratou a opressão vivida por tantas japonesas.

Então, a construção da identidade, vista de forma simplificada pelas imposições governamentais, mostra-se ao público fragmentada, marginalizada por não se encaixar nos padrões requeridos pela nova ideologia educacional. E a partir do questionamento e da tentativa de se desvincular de um cenário hostil, o sujeito adquire autoconsciência para ressignificar o gênero feminino no Japão. Ou seja, ao perguntar-se qual o significado de sua existência, qual o valor que ela mesma dá a cada símbolo encontrado em suas experiências, assim como chegar-se à compreensão de quais os valores que a cultura social impõe a ela, permite que a mesma se reconheça como indivíduo e que, a partir dessa autoconsciência, decida como se mostrará à sociedade.

Com base nessa reflexão, compreende-se que a obra de Ichiyô reforça todas as características implicadas nessas novas mulheres, se opondo à voz masculina e expondo as representações sociais desagregadoras e de submissão a que as japonesas foram submetidas.

Nesse entremeio, em que se mostrou diferentes realidades e diferentes verdades, o início dos ideais feministas floresce no discurso de algumas pensadoras e apontara para a discussão quanto ao espaço doméstico e ao espaço público. Vimos anteriormente que Raichô Hiratsuka e Akiko Yosano foram as duas mulheres de destaque ao refletirem sobre o *fujin mondai* e são elas as pioneiras a escrever sobre a condição do novo posicionamento social das japonesas e iniciar a discussão quanto à questão de gênero no Japão, de forma mais aprofundada.

Não apenas contrariando a imposição masculina, mas contribuindo para que outras mulheres percebessem que a primeira mudança seria reconhecerem-se como sujeitos singulares, com formas de pensar e agir diversas das pré-estabelecidas.

Raichô Hiratsuka teve sua vida privada como exemplo de *shin'onna*, colecionou inúmeras polêmicas devido ao modo como se relacionava com os homens e questionou o governo para que valorizassem a maternidade em si e não o ser mãe como um trabalho obrigatório da mulher; e Akiko Yosano questionou e lutou pelos direitos iguais para homens e para mulheres.

### 1.3.2 Raichô Hiratsuka e o *Bluestocking*

Hiratsuka Haru, que é o nome de registro de Raichô, nasceu em uma família burguesa, descendente de uma linhagem de *samurai*. Seu pai foi oficial do governo e educou os filhos seguindo a filosofia Confucionista. Sua educação incluiu escolas tradicionais como o colégio para meninas *Ochanomizu*, diretamente controlado pelo Ministério da Educação; depois ingressou na Universidade para Mulheres para estudar Ciência doméstica. Após formar-se em 1906, passou a frequentar a *Joshi Eigaku Juku* (Escola de inglês para mulheres), pois desejava ler mais livros no original. Sem a permissão dos pais, pagou as despesas com a mesada recebida de sua mãe, somada aos ganhos por alguns de seus trabalhos. Finalmente, em 1907, conheceu Akiko Yosano, ao integrar o grupo literário *Keishû bungakukai*<sup>22</sup>.

Em 1908, um escândalo mudou a vida de Raichô Hiratsuka e sua família. O jornal *Asahi Shimbun* publicou uma nota sobre a tentativa de duplo suicídio da escritora e de seu amante, o professor Sôhei Morita (1881 – 1949). Após o ocorrido, seu nome foi retirado da lista de ex-alunos da Universidade para Mulheres, seu pai foi aconselhado a se aposentar e

---

<sup>22</sup> Grupo criado por Ikuta Chôkô, professora da *Seibi*, Escola de inglês para mulheres.

Raichô Hiratsuka saiu da casa dos pais para morar em um quarto de um Templo em Kamakura.

Muito mais do que interesses políticos, Raichô Hiratsuka perseguiu o significado do “eu” nos estudos do *Zen* e em sua experiência com a liberdade concedida pela família, voltou-se para o aprofundamento de conhecimento no ensino superior (considerado desnecessário para as moças da época) e escreveu sobre o sentimento de inadequação que a perseguiu em toda a sua vida.

“Minha mãe compartilhava a opinião da minha avó. Ela observava meu rosto e suspirava, dizendo “ah, se você fosse um menino”. De acordo com os padrões de feminilidade da minha mãe, minhas sobrancelhas eram excessivamente grossas, meus olhos grandes demais, o meu nariz muito ressaltado e meus lábios muito grossos. Tudo estava em excesso. Seria melhor se eu fosse um menino.” (HIRATSUKA, 2006)

Em *No início, a mulher era o sol* (“原始、女性は太陽であった” - Genshi, joseiwa taiyoudeatta), publicado em três partes em 1971, 1972 e 1973, Raichô escreveu uma autobiografia sobre suas dúvidas, opiniões e sua constante luta para que as japonesas não se acomodassem e procurassem se autodescobrir como indivíduos tão relevantes quanto os homens ou até mesmo quanto à nação (HIRATSUKA, 2006).

Em seus textos, constantemente, encontramos a questão do papel social da mulher e de quanto elas eram responsáveis por sua própria condição.

“Minha avó ficou satisfeita com o casamento da minha irmã e com o meu irmão adotivo tornando-se o legal herdeiro da família Hiratsuka. Meus pais também pareciam satisfeitos e aliviados. Quanto a mim, cumpri as minhas obrigações durante a preparação do casamento, e do fundo do meu coração sabia que jamais seguiria os mesmos passos ou pelo menos não tinha a menor intenção de fazê-lo.” (HIRATSUKA, 2006)

### 1.3.3 A revista *Seitô* –青鞵 (*Bluestocking*)<sup>23</sup>

O movimento *Blue Stocking Society* (KELLY, 1999), formado inicialmente pelas chamadas *bluestocking* ou mulheres educadas e intelectuais britânicas é base para o início do feminismo no Japão (SETOUCHI, 1993).

No século XVIII e início do século XIX, a inglesa Elizabeth Montagu liderou essa sociedade (SCHNORRENBURG, 2009), que abria espaço para o desenvolvimento intelectual das mulheres e dos homens, bem como para a socialização de sua produção artística. O nome teve sua origem nas meias usadas por Benjamim Stillingfleet, um estudioso que não tinha condições financeiras para comprar as meias brancas exigidas no protocolo social das reuniões e, por isso, sempre comparecia em suas meias escuras. Com o passar dos anos, Montagu tornou-se símbolo da comunidade intelectual, visando a integração e discussão quanto às artes, em grupo. Essa troca de ideias, interpretações, teorias, ensaios, etc., acabava por promover a discussão do papel da mulher na cultura iluminista e romântica.

No Japão, Raichô Hiratsuka (1886-1971) iniciou o movimento feminista ao discutir abertamente o papel da mulher japonesa, principalmente em contraponto à política familiar imposta pelo governo como modelo para atender aos interesses de industrialização e de poder (TOMIDA, 2004). Em 1911, com o incentivo de Ikuta Chôkô, ela fundou a primeira revista literária feminina, a *Seitô* –青鞵 (*Bluestocking*). Idealizada, escrita e publicada apenas por mulheres, essa publicação tinha como propósito o não-conformismo em relação às severas imposições sociais e à falta de independência da mulher.

As primeiras palavras de Raichô Hiratsuka na primeira edição da revista tornaram-se símbolo da liberação das mulheres. No trecho citado a seguir, a autora fez um apelo para que

---

<sup>23</sup> Na Figura 6 apresento a capa da revista *Seitô*.

as mulheres despertassem para a conscientização como indivíduos, removendo as amarras sociais que as impediam de se emancipar dos valores e das pressões impostas pela sociedade.

“Nosso grupo tem como objetivo o nascimento da literatura feminina. Nós estamos animadas por uma ardente sinceridade e nossa ambição é expressar e desenvolver o intelecto feminino; seremos bem sucedidas através da concentração de espírito. Esse intelecto, que é de uma essência misteriosa, é uma importante parte do gênio universal, que não tem sexo!

No início, a mulher era o sol. Uma pessoa autêntica. Agora ela é a lua, doente, depende de outros para viver e reflete o brilho de outrem.

Este é o primeiro grito das Bluestockings! Nós somos a mente e a mão da mulher do novo Japão. Podemos nos expor ao riso dos homens, mas agora sabemos o que está escondido sob o escárnio. Deixem-nos revelar nosso Sol oculto, nosso gênio não reconhecido! Deixem que venha por trás das nuvens! Este é o grito de nossa fé, da nossa personalidade, do nosso instinto, que é o mestre de todos os instintos. Nesse momento, nós veremos o trono reluzente de nossa divindade.<sup>24</sup>”

Após a publicação da primeira edição, obteve repercussão acima do esperado e transformou-se num Manifesto pela libertação das Mulheres. A frase “No início, a mulher era o sol” tornou-se símbolo para que as japonesas recuperassem aquilo que lhes fora negado após a implantação da ideologia de “Boa esposa, mãe sábia”, o livre arbítrio para se construírem, primeiramente, como seres humanos, descobrindo que a feminilidade não é o que está descrito nos guias e que ser mulher poderia significar mais do que ser esposa ou mãe.

A revista foi publicada até 1916, mas Raichô Hiratsuka continuou a escrever e a manifestar sua insatisfação com o sistema de casamento arranjado, com a falta de participação da mulher no cenário político e intelectual e com a dificuldade de se construir a identidade

---

<sup>24</sup> Este excerto escrito por Raichô Hiratsuka foi publicado na revista *Seitô*, Vol. 1, no 1 em setembro de 1911. A tradução feita livremente foi baseada da versão em inglês do artigo “Japans’s Literary Feminists: The “Seito” Group, escrito por Pauline C. Reich e Atsuko Fukuda, publicado na *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2.1 (1976).

livre de amarras. Em seus textos, Raichô Hiratsuka encorajou suas leitoras a recuperar sua força interna para mudar o futuro das japonesas, de indivíduos presos pelas convenções para sujeitos emancipados, reconhecendo a si mesmos e, assim, com as próprias forças, se salvando do sofrimento imposto pelo universo regido pelo poder do homem.

Ao contestar a verdade do sistema educacional e viver fora das conformidades previstas para uma mulher, Raichô Hiratsuka também passou a ser um alvo de ojeriza tanto dos homens quanto das mulheres. A hostilidade masculina tem em suas justificativas as atitudes que não condiziam com o padrão esperado para uma moça de família tradicional e seus pensamentos que eram maus exemplos para a educação das meninas em formação. E a animosidade feminina partia daquelas que acreditavam no sistema e enxergavam maniqueísticamente, homem e mulher, como duas forças opostas, sem qualquer possibilidade para as existentes diferenças do ser humano e a complexidade para a construção identitária da pessoas que não se encaixavam na posição social instituída para elas.

Ao receber diversas ofensas por seu comportamento e suspeitas quanto à lisura das integrantes das *Seitôsha* (participantes do grupo *Bluesstocking*), em 1913, após dois anos da primeira publicação, Raichô Hiratsuka escreveu um texto intitulado *Para as mulheres do mundo*. Com o intuito de responder aos seus opositores, a escritora expôs novamente suas ideias e ideais para que as mulheres aprofundassem a crítica quanto à constrição da “mulher” japonesa e descobrissem um caminho ainda obscuro, mas livre e independente.

“As mulheres modernas que alcançaram mais ou menos uma autoconsciência individual, já não podem ter certeza de que a virtude dita feminina, como por exemplo a obediência, gentileza, castidade, perseverança, auto-sacrifício e assim por diante, que há muito tem sido inculcada pelos homens, ainda seja bem-vinda. Refletimos sobre essas questões, rastreando até suas origens por que estas coisas foram demandadas às mulheres e questionamos por que a sociedade permitiu que se tornassem virtudes femininas e por que, em última análise, acreditaram ser nossa natureza essencial? O que descobrimos? [...]

Qualquer que seja a pressão a que podemos ser submetidas, nossa vida nunca deixará de encontrar uma porta de saída. Nós estamos tateando ansiosamente em direção da porta de saída para a vida real das mulheres. Estamos perdidas, imaginando como devemos centralizar nossas energias. [...] Nós nunca fomos capazes de viver plenamente, apenas vivemos o contorno do que foi pregado e ensinado por outras pessoas. Estamos ansiosas para saber o conteúdo da vida por nós mesmas. Estamos caminhando determinadas, duvidando, considerando e estudando os fundamentos do que a vida real da mulher deveria ser, com insegurança interna e luta externa contra tantas injustificadas perseguições...<sup>25</sup>

Com base nesse discurso, Raichô Hiratsuka é o nome de maior destaque quando falamos sobre o início do movimento feminista no Japão. Mesmo que o objetivo de seu discurso não fosse a luta pelos direitos iguais entre homens e mulheres, a escritora argumentou que primeiro a mulher deveria efetuar uma auto-análise sobre si mesma, desenvolvendo um senso crítico em relação à própria identidade, para depois pensar nas questões políticas.

Sua luta não estava centrada em obter os mesmo direitos legais que os homens, mas que a mulher não vivesse à sombra deles, como se não tivesse outra escolha e sim com direitos próprios com a valorização intelectual e social que todas as japonesas desconheciam. Apesar de não pleitear tais direitos, Raichô Hiratsuka urgia para que o Estado e as próprias mulheres reconhecessem que elas mereciam respeito e uma vida digna. Por isso, em 1920 fundou a 新婦人協会 - *shin fujin kyokai* - Associação das novas mulheres, com o objetivo de questionar quanto ao sufrágio e a falta de condições de trabalho. Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, Raichô Hiratsuka continuou a lutar pela mulher e em outubro de 1962,

---

<sup>25</sup> Este excerto escrito por Raichô Hiratsuka intitulado *Para as mulheres do mundo*, foi publicado na revista *Seitô*, Vol. 3, nº 4 em 1913. A tradução feita livremente foi baseada da versão em inglês do artigo "Japans's Literary Feminists: The "Seito" Group, escrito por Pauline C. Reich e Atsuko Fukuda, publicado na *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2.1 (1976). O texto completo é apresentado no anexo deste trabalho.

juntamente com outras mulheres, fundou a 新日本婦人の会 - *shin nihon funjinno kai* – Associação das mulheres do novo Japão<sup>26</sup>.

E até os dias atuais seu nome é destacado quando se trata de abordar impasses sobre a situação da mulher no Japão.

### 1.3.4 Akiko Yosano

Akiko Yosano é uma poetisa reconhecida por sua obra e pelo envolvimento com o movimento feminista no Japão. Ela contribuiu para a primeira publicação da revista *Seitô* com uma série de poemas intitulado *そぞろごと* – *sozorogoto* – Pensamentos vagos. Abaixo, o primeiro poema canta a urgência do movimento, em que as mulheres despertam dos anos de submissão e em que as suas vozes passam a ser ouvidas:

山の動く日来（きた）る。  
 かく云へども人われを信ぜじ。  
 山は姑（しばら）く眠りしのみ。  
 その昔に於て  
 山は皆火に燃えて動きしものを。  
 されど、そは信ぜずともよし。  
 人よ、ああ、唯これを信ぜよ。  
 すべて眠りし女（おなご）今ぞ目覚めて動くなる。

Sozorogoto  
 Yamano ugoku hi kitaru  
 Kaku iedomo hito warewo shinzeji  
 Yamawa shibaraku nemurishinomi  
 Sono mukashinioite  
 Yamawa mina hini moete ugokishi monowo

<sup>26</sup> Essa associação atua até os dias de hoje e continua a lutar pela paz e igualdade de direitos entre os indivíduos.  
<http://www.shinfujin.gr.jp/english/>

Saredo, sowa shinzezutomo yoshi  
 Hitoyo, aa, tada korewo shinzeyo  
 Subete nemurishi onago imazo mezamete ugokunaru

O dia em que as montanhas se moverão chegou  
 Eu falo, mas ninguém acredita em mim  
 As montanhas só estiveram adormecidas por um tempo  
 Nos tempos antigos  
 Todas as montanhas se moviam, soltando fogo  
 Não importa se acreditam ou não  
 Ah, só acreditem numa coisa  
 Todas as mulheres adormecidas despertarão agora e moverão<sup>27</sup>

A relevância deste trabalho está na argumentação travada por Yosano e Raichô quanto aos direitos da mulher, bem como na visão de ambas as escritoras sobre a maternidade, o trabalho e a família.

Casada com Tekkan Yosano (1873-193), Akiko Yosano teve mais de dez filhos e acumulou as funções de esposa devota, mãe e poetisa. Com pontos de vista distintos, Raichô Hiratsuka criticou a vida de Akiko Yosano por deixar que suas emoções prejudicassem seu julgamento, provando ser um mau exemplo para as mulheres. Contudo, Akiko Yosano respondeu a várias das críticas de Raichô Hiratsuka ao dizer que ela escolhera aquele caminho de forma espontânea e que a maternidade não deveria ser um fato impeditivo para que a mulher pudesse exercer seu papel como trabalhadora.

Akiko Yosano acreditava que tanto o homem quanto a mulher eram, igualmente, responsáveis pela formação da família. Ou seja, diferente de Raichô Hiratsuka, ela não concordava com direitos especiais para a mulher e também desdenhava a opinião de que o papel de mãe deveria ser considerado como um ato especial, dando-lhe privilégios que os homens jamais poderiam alcançar.

---

<sup>27</sup> Tradução literal realizada sem intenção poética, apenas com o objetivo de apresentar os escritos para a análise da mesma.

Outro assunto de debate foi a independência econômica da mulher. Enquanto Akiko Yosano julgava que a mulher poderia contribuir para a família da mesma maneira que o homem, Raichô Hiratsuka argumentava que seria uma prática impossível de ser atingida, pois elas deveriam se concentrar em uma das tarefas.

No final, independente da divergência envolvendo o assunto da maternidade, o debate serviu para contribuir com a luta pela liberação da mulher, por sua emancipação e para salientar aquilo que Akiko Yosano escreveu no poema publicado na primeira edição da revista *Seitô*: "As mulheres adormecidas estão acordadas e se movendo".

## 1.4 *Modan gâru* – garota moderna e sexualidade

モダンガール- *Modan gâru* ou *moga*, literalmente, significa “garota moderna” e simboliza o ápice da ocidentalização, tanto nas vestimentas como no estilo de vida, das jovens japonesas. Esse conceito foi popularizado em *Naomi* (1947), livro escrito por Jun’ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2001), cujo título em português é *Amor Insensato* (TANIZAKI, 2004), e cujo enredo é centrado na obsessão de Jôji por ser uma garota ocidentalizada. Até então, o termo era utilizado mais popularmente para nomear àquelas que não se encaixavam no padrão da imagem tradicional da mulher, a da “Boa esposa, mãe sábia”.

O teórico Teruyo Iwami publicou um estudo historiográfico da representação feminina no âmbito da sociedade japonesa, bem como as transformações econômicas e sociais decorridas desde a Restauração Meiji (IWAMI, 2008). No livro *Cem anos de heroínas: a transformação da figura feminina na literatura, mídia e na sociedade*<sup>28</sup>, publicado em 2008, analisa como a partir do início do século XX a importância do “corpo” passa a ser significativa, a tal ponto que seria inviável separar o corpo que mostramos ao mundo e o que guardamos em nosso íntimo. Ou seja, o indivíduo passa a se autorrepresentar através do vestuário, da maneira peculiar de se expressar e agir.

Em outras palavras, o termo *modan gâru* passou a ser empregado para retratar as japonesas ocidentalizadas, ou seja, aquelas que se vestiam com roupas ocidentais, que tentavam seguir os modos de agir das mulheres europeias e americanas, tais como estão presentes nos romances, que se mostravam contrárias ao determinado papel social de mãe e

---

<sup>28</sup> 『ヒロインたちの百年：文学・メディア・社会における女性像の変容』、東京：學藝書林、2008

esposa e que levavam uma vida financeiramente independente. Diferentemente das *shin'onna*, as *modan gâru* não estavam preocupadas com questões político-sociais.

“Se mesmo aquele tipo de quimono despertava o espanto das pessoas, ela dificilmente poderia apresentar-se em público com modelos ainda mais estranhos. Por mais que gostasse de excentricidades, aquelas roupas não passavam de embalagens onde eu a colocava para admirá-la, e estavam na realidade limitadas ao uso no interior de casa. Era a mesma sensação de, por exemplo, experimentar mudar uma linda flor para diversos vasos (TANIZAKI, 2004).

O trecho do livro *Naomi* indica o tom leviano com o qual admiradoras da cultura ocidental passaram a imitá-la. A aparente falta de complexidade na construção da *modan gâru* encobre o processo histórico de desenvolvimento econômico e social do Japão.

Foi explanado anteriormente que essa transformação da imagem com a qual as mulheres passaram a se identificar iniciou-se no momento em que a estrutura familiar japonesa foi modificada, com a queda do sistema imposto pelos samurais durante o período do *xogunato*<sup>29</sup>. A ideologia da “Boa esposa, mãe sábia” foi a base para construir o modelo familiar, com o pai, a mãe e os filhos.

Depois, vimos que a situação econômica instável, que levou ao surgimento de novas oportunidades de trabalho para as mulheres e o desabrochar das *shin'onna* fez com que o mercado voltado para elas crescesse e se especializasse para suprir as necessidades de novas consumidoras, com poder aquisitivo e ansiosas por novidades. Somada a esses fatos, a ocidentalização do Japão ocorreu de forma abrupta e massiva, dos livros à culinária, símbolos da cultura ocidental foram levados aos japoneses, como ícones do *chic* e do moderno. A admiração inicial foi expressa em muitas pinturas da época.

---

<sup>29</sup> Regime militar que comandou o Japão, de 1192 até 1868, quando os portos foram reabertos e a conexão com o restante do mundo foi reestabelecida.

Kiyoshi Kobayakawa (1896-1948) retratou a *modan gâru* em suas gravuras. A obra intitulada *Inebriada* retrata essa mulher, com vestes e modo ocidentais.



Figura 1 – Kiyoshi Kobayakawa. *Inebriada*, 1930<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Fonte: <http://www.hanga.com/prints.cfm?ID=41>



Figura 2- Kiyoshi Kobayakawa. *Rouge*, 1931.

Pode-se dizer que as *modan gâru* representavam a cultura urbana do período Taishô (1912-1926), o fervor da metrópole, onde homens e mulheres consumiam o prazer da boemia, a moda, as artes, a dança, a música e frequentavam os bairros “badalados” como Guinza, em Tóquio.

Outro aspecto que chama atenção é a representação da *modan gâru* como o novo florescimento da sexualidade da japonesa. Após anos de restrições e da imagem da mulher atrelada à maternidade, a sensação de liberdade vinculada à capacidade de adornar a própria casa e o próprio corpo ofereceu a elas um poder até então desconhecido. Mesmo que esse poder fosse incentivado pelo consumismo, ainda assim deve ser considerado como parte da liberação da mulher japonesa. Assim, essa força trouxe a segurança para que mostrassem o corpo e brincassem com a sensualidade.

Apesar das concessões e novas possibilidades, novas barreiras foram impostas; assim, aquelas que não aceitaram essas novas funções foram taxadas de *modan gâru*, sendo seu significado inicial atrelado a um aspecto negativo, da mulher solteira, cheia de convicções ameaçadoras à nova base familiar, mulheres promíscuas e que causavam desconforto intencional aos outros em sua volta.

Em *Amor Insensato (Naomi)*, Jun'ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2004) populariza o termo descrevendo a protagonista que desafia os conceitos pré-estabelecidos e força o homem a deixar sua zona de conforto para agradar aos desejos de Naomi. Ela brinca com sua sensualidade, seu corpo se move com desenvoltura, sua fala é imponente e persuasiva e, principalmente, não se incomoda com a opinião alheia. Essa personagem foi ao mesmo tempo impactante, e até mesmo amedrontadora, pois mostrava uma mulher cujas ideias não se encaixavam aos padrões, mas era também reveladora, por apresentar ao público a possível existência de outro tipo de mulher. A personagem se liberta e parece ter controle do próprio corpo e sabe como suas atitudes impressionam as pessoas. Sua imagem se afasta do da mulher caseira, contida pelas obrigações familiares e dá lugar a um indivíduo capaz de impactar os valores sociais estabelecidos pela maneira com a qual lida com o conhecimento intelectual oferecido e como o corpo pode ser persuasivo.

Naomi representa a ponte que correlaciona as transformações socioculturais e a literatura, num ato dinâmico entre um e outro. Essa mulher, uma *modan gâru*, faz parte da construção social da identidade cultural, ou seja, "...o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós." (CANDIDO, 2006, p. 25)

Em *Narrativas da América*, de Nagai Kafû (KAFÛ, 1908), essa mulher moderna não é a *modan gâru* japonesa, mas uma referência do objeto de admiração e a representação esperada para as que se consideravam símbolos da modernização no Japão. Apesar da

tradução literal nos levar a um significado similar, o termo utilizado em *katakana* – grafia japonesa utilizada para escrever palavras ocidentais – enfatiza o indivíduo como resultado do choque cultural entre Ocidente e Oriente. Na narrativa *O sonho de uma noite de junho*, escrita no início do século XX, o objeto de admiração é a garota americana, desenvolta e de fala fluida. Ela é capaz de construir laços afetivos com facilidade, o meio no qual vive parece não restringir seu corpo e seus pensamentos. Essa caracterização aponta poucas semelhanças com as mulheres nipônicas e marca na literatura a referência para a construção inicial da própria japonesa, anos mais tarde.

“Então, nessa noite, que conheci Rosalina, estava preparado como de costume, por uma questão de cortesia entre um homem e uma jovem, a falar sobre os automóveis que eu detestava, sobre igrejas ou qualquer outra coisa. Mas, fiquei surpreso desde o início, pois ela me perguntou se eu gostava de ópera e questionou sobre *Madame Butterfly* de Puccini, sobre *Madame Melba*, que retornara aos Estados Unidos depois de quatro ou cinco anos e que, novamente, arrebatou a audiência americana e sobre a *Sinfonia de Strauss*, que foi tocada pela primeira vez na América do Norte, nesta primavera. Essas questões eram tão inesperadas que, não só as minhas resoluções até o momento eram tolas como quase chorei de felicidade, como se tivesse encontrado um amigo que conhecia há cem anos.” (KAFÛ, 1908)

31

Apesar de ainda não utilizar o termo que só começaria a ser amplamente conhecido anos mais tarde, Nagai Kafû (KAFÛ, 1908) aponta a época na qual a admiração dos japoneses pela cultura ocidental era, justamente, a imagem oposta à determinada pelo Estado. Ou seja, para os que nutriam fascínio por objetos, pela música, pela literatura e, inclusive, pelos trejeitos das mulheres ocidentais, as japonesas que personificaram aspectos contrários ao da

---

<sup>31</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1978) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

mulher submissa ao marido, a mãe devota e acanhada com a exposição do corpo, foram chamadas de *modan gâru*.

Abaixo temos outro trecho da obra de Nagai Kafû (KAFÛ, 1908), que demonstra a indignação do narrador quanto à beleza da japonesa. Ela é graciosa, porém aparenta ser tímida ao extremo, com o corpo curvado para esconder-se da multidão, como se desejasse ocultar as formas características da mulher.

“Para uma japonesa, possuía uma tez branca, seu nariz era arrebitado e tinha uma boca bem talhada e graciosa. Mas que face redonda, que olhos pequenos e que sobrancelhas finas! E o que poderia dizer dos ombros estreitos, cobertos com roupas grossas, evidentemente feitas no Japão, ou sobre sua postura curvada, como se estivesse carregando algo pesado nas costas? E seus braços curtos e gordos, ou seus dedos disformes, que se pareciam lagartas verdes. Além de fazer comentários detalhados sobre ela, Toshiya desejou saber por que existiam tantas estudantes japonesas com esse mesmo estilo.” (KAFÛ, 1908)<sup>32</sup>

O texto de Nagai Kafû (KAFÛ, 1908) nos apresenta o início da influência ocidental e descreve como a construção limitante da identidade da mulher japonesa impactou a maneira como se portava e o preconceito criado como produto das transformações culturais, aparentando aspectos negativos ao olhar do japonês.

Com o ápice da urbanização, as características externas das *modan gâru* eram as mais proeminentes, porém na fala de Jôji, em *Naomi*, podemos verificar como a referência ao “corpo” da *modan gâru* não deve ser representado apenas pela pele ou movimentos impensados, mas também pela capacidade de compreender como o andar, o vestir-se, o falar, são ações impactantes para o outro e demonstram a capacidade intelectual das garotas.

“Até o momento, as meninas podiam passar muito bem sem um raciocínio analítico, mas a partir de agora as coisas não serão tão fáceis para as

---

<sup>32</sup> Tradução da obra *America Monogatari* (1978) apresentada por Mina Isotani em sua dissertação de mestrado (ISOTANI, 2008).

mulheres. Pouco se pode esperar da mulher que deseje se tornar “alguém que em nada fique a dever a uma ocidental”, ou “uma mulher distinta”, se não possuir aptidão para a organização das ideias ou capacidade analítica.” (TANIZAKI, 2004)

Enfim, ao ocuparem o espaço público, característico aos homens, elas tornaram-se um fenômeno cultural e alvo de inúmeras críticas pelos excessos, das atitudes expansivas ao modo de vestir extravagante e sensual. Mesmo que suas roupas, a sua falta de subordinação ante o homem, o seu emprego tenham sido conquistas, essa mulher foi vista como vulgar e desagregadora dos valores familiares. O auge da *modan gâru* se deu entre a década de 20 e 30, mas com a Segunda Guerra Mundial, os valores da “Boa esposa, mãe sábia” voltaram a ser amplamente difundidos e essa garota, de trejeitos despreocupados, foi suprimida pela urgência do coletivismo, pela necessidade de uma estrutura social coesa, para que assim, a nação enfrentasse os infortúnios do momento de crise.

Nas obras desses escritores podemos delinear a reflexão quanto ao posicionamento da mulher japonesa moderna. O indivíduo busca o seu novo “eu” perdido em meio ao cotidiano de imposições hierárquicas e demonstra o esgotamento pelas regras sociais que criam barreiras estáticas na construção do sujeito.

Nesse contexto, a figura da mulher é um dos pontos que representam a quebra entre o existente e o “novo”. Ou seja, as transformações pelas quais a imagem da mulher passou expressa a ruptura entre o ideal tradicional da mulher japonesa e abre espaço para novas realidades vivida por elas. O contato com um evento ou pensamento considerado tradicional marca o momento do encontro com o “outro” que já não tem significação concreta no período moderno e é o ponto de partida para a reflexão do “eu-mulher.

E é nesse momento em que existe a abertura para a discussão quanto aos aspectos construtivos da mulher japonesa moderna. Assim, a caracterização da figura feminina e a possível construção identitária dessa mulher nipônica moderna, a partir da representação da

mesma será vista nas obras dos escritores Jun'ichirô Tanizaki, Haruki Murakami, Nagai Kafû, Banana Yoshimoto e Mitsuyo Kakuta.

## 1.5 Ruth Benedict, Michael Foucault e a mulher japonesa

“[...] as jovens japonesas esperavam conseguir uma liberdade que até então invejavam às mulheres da América.”

Ruth Benedict

“Se tivesse dinheiro suficiente para realizar todos os meus caprichos, teria ido viver no Ocidente e tomado por esposa uma ocidental”.

Jun'ichirô Tanizaki

Neste capítulo foram expostos os acontecimentos históricos e as mudanças sociais, econômicas e culturais, que devem ser considerados quando tentamos compreender a evolução da imagem da japonesa e que nos permitem refletir sobre o espaço ocupado por essa mulher na sociedade nipônica, tanto no início do século XIX como no momento atual.

Antes de estender a discussão sobre a representação do feminino em todas as suas especificidades, nas obras propostas, é relevante apresentar de que forma essa transição de imagem, entre a “boa esposa, mãe sábia”, a *shin'onna*/nova mulher e a *modan gâru*/garota moderna foi analisada no texto, pelo olhar antropológico da pesquisadora Ruth Bendict (BENEDICT, 2011). Acrescento, ainda, uma reflexão do assunto sob o cruzamento entre essa visão e a discussão sobre o impacto do poder disciplinar de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999), para então criar a base para a análise das obras propostas, seguindo o olhar comparativo para pensar os desdobramentos da figura feminina do Japão.

Para tanto, devemos nos deter aos valores que dominam essa cultura oriental durante boa parte de sua existência física e como se apresentaram ao público durante o período de

guerra. Escrevo no presente, pois ainda são valores encontrados até o momento, definem comportamentos e, conseqüentemente, a construção e a desconstrução da identidade da mulher japonesa até os dias atuais.

É por essa razão que este subitem começa com duas citações, sendo a primeira do livro *O crisântemo e a espada* (BENEDICT, 2011), de Ruth Benedict e a segunda do romance *Amor Insensato* (TANIZAKI, 2004), de Jun'ichirô Tanizaki. Ambas as frases denotam a fascinação pela imagem da mulher ocidental. Os filmes americanos, a literatura ocidental e a presença constante dessa cultura nas transformações econômicas reforçavam a ideia de que a figura da americana, da francesa e da inglesa deveriam servir de base para o novo "belo". As atitudes e também as roupas foram rapidamente adotadas pelas jovens japonesas, como forma de expressar tanto a admiração como também as tendências da moda.

Essa aproximação à cultura ocidental foi especialmente apreciada no início da Restauração Meiji, atraídos que estavam os nipônicos pelo desejo daquilo que lhes parecia exótico, símbolo do novo. As novidades não chegaram apenas pela adoção de um modelo governista similar ao do Ocidente, mas também através da literatura, da moda, da arte, das revistas, entre outras expressões culturais. Contudo, mais do que compreender a fundo todos os aspectos de outra sociedade, por um breve momento, copiar superficialmente o que ainda não haviam absorvido culturalmente era parte do mostrar-se "moderno". Assim, as vestimentas, a imitação dos trejeitos, a maquiagem, entre outros acessórios, traduziam essa admiração, que eram expostos como adornos acessíveis por poucos, exibindo-se o poder de compra do novo, conhecido hoje como *new trending*.

No cerne íntimo, a mulher e as características impostas à sua constituição de indivíduo se contradiziam com essa "composição" ilustrativa do considerado moderno. O incentivo moderado para que homens e mulheres adotassem aparência ocidental estava relacionado ao fato de que a política governamental tinha o intuito de aproximar a imagem de culturas tão

distintas, afastando a ideia de excentricidade e exotismo que poderia prejudicar acordos econômicos entre os países. Porém, como visto anteriormente, a educação em massa educava as mulheres a seguirem o padrão da esposa e da mãe. Assim, fatos levianos quanto ao consumo da moda ocidental mascaravam o que anos mais tarde seria de responsabilidade dessas mulheres, isto é, compreender e absorver as novas ideias e possibilidades, assimilando-as de forma consciente e independente.

Como exemplo da imagem da mulher no final do século XIX, a sequência de pinturas da coleção 風俗 三十二相 – *Fūzoku sanjūnisō* ou *32 Aspectos de Costumes e Modos*, hoje mais conhecida como *32 Aspectos da mulher*, realizadas em 1888 por Tsukioka Yoshitoshi<sup>33</sup> ilustram 32 facetas femininas, desde a prostituta até a jovem virgem. Reservo três gravuras que retratam a diferença entre o ambiente íntimo e a adoção do estilo ocidentalizado pelas aristocratas japonesas.



Figura 3– Gravura 26 かわゆらしさう 明治十年 以来 内室の風俗 - *Kawayurashisō Meiji jūnen irai naishitsu no fūzoku* – *Meigo: hábitos de uma dona de casa no décimo ano da Era Meiji.*

<sup>33</sup> Artista renomado pela técnica em *Ukiyo-e*: técnica de gravura em bloco de madeira.



Figura 4- Gravura 27 暗さう 明治年間 妻君の風俗 - *Kurasō Meiji nenkan saikun no fūzoku*

– *Escuridão: hábitos de uma esposa na Era Meiji.*



Figura 5 -Título da obra: 遊歩がしたそう 明治年間 妻君之風俗- *Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku*, em português "Passeando: Hábitos de uma esposa da Era Meiji".

No decorrer histórico, vimos que, após as reformas adotadas desde o início da Era Meiji, o governo japonês visou o crescimento econômico do país e, com esse intuito, procurou adequar a imagem de seu povo para que o mesmo fosse reconhecido pelos ocidentais. Sendo assim, era essencial que as mulheres de sua nação também se adequassem ao novo padrão. Mesmo que a ideia de propor representantes capazes de transmitir a imagem de modernidade fosse apenas um projeto para alçar o Japão entre as potências mundiais, para a grande maioria, essa aproximação com modelos de mulheres ocidentais estava baseada na curiosidade do desconhecido.

O contraponto entre a motivação para repassar a sensação de modernidade e as políticas rígidas da mulher, que significavam ser mãe e dona de casa, foram bem representadas nas gravuras de Yoshitoshi. Essa dicotomia de representação e a evolução da mulher como resultado das mudanças transcorridas desde o período Meiji, abrem espaço para

a reflexão sobre o estudo antropológico feito por Ruth Benedict (BENEDICT, 2011), tendo o objetivo de compreender a sociedade japonesa.

A antropóloga americana realizou ampla pesquisa sobre o Japão, visando a necessidade de compreender o funcionamento dessa sociedade, com o intuito de que os governantes e o comando do exército americano soubessem como deveriam lidar com a cultura nipônica. Mesmo sem ter ido ao país, Ruth Benedict escreveu o livro *O Crisântemo e a espada* (BENEDICT, 1967), que retrata as peculiaridades dessa sociedade asiática.

Partindo dessa reflexão realizada durante a Segunda Guerra Mundial e os estudos de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999) sobre “corpos dóceis”, veremos como Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) interpretou a formação do indivíduo e de que forma o poder disciplinar responde quanto à organização e ordem do povo japonês, para que tantas modificações fossem realizadas em tão pouco tempo.

O termo “Devida posição” foi utilizado por Ruth Benedict (BENEDICT, 1967) como meio de definir a hierarquia existente na cultura japonesa. Ou seja, o indivíduo era ensinado a conhecer o seu espaço e o seu papel social desde a infância. Então, a ordem tinha grande importância para as relações harmônicas, onde os sentimentos de frustração e revolta deveriam ser suprimidos em prol do grupo.

Para Ruth Benedict (BENEDICT, 1967) a hierarquia é a palavra-chave para compreendermos a estrutura da sociedade japonesa. Acrescenta ainda que essa ordem na desigualdade entre classes era possível, pois todas as partes estavam em conformidade com suas funções sociais.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) faz menção à hierarquia e a “conformidade” do sujeito de forma generalizada, respondendo ao sistema baseado na filosofia Confucionista de respeito e séculos de influência da religião Budista e Xintoísta. A estrutura subdividida em classes tornou-se parte intrínseca da cultura japonesa durante o governo militar do período Edo. Nessa época, atitudes impróprias à sua categoria social poderiam ser punidas com a morte. Então, a palavra “conformidade” não é adequada para designar a ordem existente. Afinal, conformar-se implica que o indivíduo concorda plenamente com tal posicionamento mesmo que não concorde com a situação. Porém, o ponto de vista de Ruth Benedict é relevante, pois reflete a imagem de harmonia tão bem planejada pelo governo japonês.

“Sexo, idade, laços de família e relações anteriores, tudo passa a fazer parte dos cálculos necessários. Em ocasiões diferentes, até mesmo entre duas pessoas são requeridos graus diferentes de respeito: um civil poderá ser conhecido de um outro e não cumprimentá-lo, porém, estando de uniforme militar, seu amigo em trajes civis há de saudá-lo.” (BENEDICT, 2011, p. 47)

Apesar dessas declarações serem extremamente taxativas e superficialmente amplas para definir tal sociedade, de fato, o sistema hierárquico nipônico é expresso na própria língua, com expressões honoríficas de respeito, de humildade e de paridade social. Além disso, as cerimônias são especialmente apreciadas e requerem atitudes especiais para cada ocasião. Ou seja, reconhecer que o outro ocupa uma posição de mais destaque demanda costume adequado, que inclui o modo de falar até a postura a ser adotada. Porém, o movimento feminista mostrou que nem sempre as pessoas estavam de acordo com essa hierarquia, ou que eram muito menos apáticas quanto a seus espaços sociais pré-estabelecidos.

Nessa sociedade, inclusive a diferenciação entre gêneros implicava a utilização de vocabulário distinto e específico para homens e mulheres, o comportamento entre as pessoas do mesmo sexo e do sexo oposto era diferenciado, a relação hierárquica entre os membros da família também seguia padrões específicos, entre outros aspectos. A questão da sexualidade ou da identidade do indivíduo não estava em questão. Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) detalha algumas regras de comportamento que deveriam ser seguidas pelas mulheres:

“A mulher japonesa caminha atrás do marido e tem uma posição inferior<sup>35</sup>. Até mesmo as mulheres que em certas ocasiões, ao usarem roupas ocidentais, caminham ao seu lado e precedem-no ao passar por uma porta, voltam para a retaguarda, uma vez envergado o quimono. A filha de uma família japonesa deverá proceder da melhor maneira possível, ao passo que os presentes, as

---

<sup>35</sup> Grifo realizado pela autora deste trabalho, com o intuito de destacar a afirmação para posterior análise.

atenções e o dinheiro para a educação são para os irmãos.” (BENEDICT, 2011, p. 51)

Ao utilizar a palavra inferior, Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) faz menção ao autoritarismo de nações ocidentais em que, durante períodos de pouca igualdade de direitos entre as pessoas, o homem poderia expor a mulher à humilhação, mostrando o seu poder dentro daquele relacionamento. Contudo, a mulher japonesa poderia ser inferiorizada, se adotarmos critérios de direitos à opinião política ou num relacionamento em que o patriarca impõe as marcas de sua posição para afirmar-se em relação à mulher, porém, ainda assim não seria inferior ao homem. Ou seja, a adoção dessa palavra implica que a autora faz uma comparação entre o significado da mesma conduta na sociedade americana e conclui que caminhar atrás do marido não significaria para a japonesa, em geral, ser menos digna.

As regras de comportamento, ao pensarmos no exemplo da antropóloga, não poderiam ser aplicadas apenas às mulheres, mas como no próprio exemplo expresso pela autora, um homem civil deveria parar e saudar o outro fardado e no caso de diálogo, o menos graduado socialmente sempre deveria utilizar expressões de humildade para referir a si próprio e de respeito ao se referir ao interlocutor de nível mais elevado e, no fim, saudando-o com uma reverência mais prolongada. O povo reconhecia essas condutas como atitudes associadas ao respeito e à hierarquia “pré-destinada” pelos Deuses, de acordo com o Confucionismo. Sendo assim, a visão distante de Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) não lhe permitiu julgar sempre corretamente essas peculiaridades condizentes à cultura japonesa.

As crianças eram educadas, tanto no ambiente familiar como nas escolas ou nas ruas, a reconhecerem as posições sociais, o destaque atribuído a cada uma delas e o comportamento exigido para cada pessoa e situação, também levando em conta a idade e o gênero sexual. Desta forma, a atitude como a de andar alguns metros atrás do esposo pode ser considerada degradante por inferiorizar a mulher, em algumas culturas, mas no Japão adquire ares de

naturalidade, para sua cultura especificamente. O que é relevante ressaltar é o equívoco de considerar apenas uma das probabilidades, sem compreender a evolução da sociedade japonesa e os valores implicados na construção da convivência social.

Vale ressaltar que os "requisitos" da mulher ideal são distantes da visão casta cristã, predominante nas culturas hegemônicas da época, a exemplo da francesa, da americana e da inglesa. Em *A Dama das Camélias* (1848), Alexandre Dumas (DUMAS, ?) retrata a culpa pelo pecado carnal e o arrependimento como salvação para a protagonista Marguerite Gautier, uma mulher que vendeu o seu corpo e, assim, deixou de seguir o comportamento virginal das moças de boa família. Nesse caso, o comportamento da mulher está mais relacionado ao ato pecaminoso associado à religião cristã e ao que era exigido para que a moça fosse considerada um bom partido pelos homens, uma mulher exemplar e de boa conduta.

No caso do Japão, aquilo que nos referimos como igualdade/desigualdade é diverso ao compreendido no Ocidente e, para os próprios japoneses, a estrutura fechada era vista como um estilo de vida que proporcionaria harmonia à estrutura da sociedade. A exemplo da citação de Ruth Benedict (BENEDICT, 2011), "a mulher japonesa caminha atrás do marido e tem uma posição inferior", não podemos afirmar que a mulher é inferior ao homem, mas podemos utilizar a palavra "inferiorizado" se compararmos a posição social oferecida aos homens. Por essa razão, a mulher deveria se comportar da maneira exigida, seguindo a etiqueta que a categoria requeria, sem questionar o que lhes fora incumbido primordialmente.

Contudo, isso não significava falta de responsabilidades ou de função, pois já vimos anteriormente que cabia às mulheres cuidar tanto da educação dos filhos como da administração do lar.

Dessa forma, como viemos exemplificando, não podemos afirmar que elas não exerciam papel de destaque dentro da estrutura social, mas é certo diferenciar os dois espaços ocupados pela mulher: o doméstico e o externo. Compreender a dicotomia entre esses dois

posicionamentos é essencial para desfragmentarmos a condição da mulher, sua identidade construída, exatamente, por conta do espaço social ocupado e verificar como as japonesas reagiram e passaram a participar de outras funções.

No seio familiar deveriam ser preparadas para manter as finanças sob controle, para criar o filho com o objetivo de servirem ao país, para ensinar às filhas como se tornarem boas esposas e mães sábias, além de manter as boas relações entre os familiares consanguíneos. Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) faz essa observação e complementa o quão forte se tornaram os laços parentais, a ponto das matriarcas adquirirem o poder de controlar o destino de toda a família.

“As esposas japonesas fazem as compras de casa e levam consigo a bolsa da família. Se faltar dinheiro, são elas que escolhem um objeto da casa e se dirigem à casa de penhores. É a mulher quem dirige os criados, tem bastante voz ativa quanto ao casamento dos filhos e, quando é sogra, geralmente dirige seu reino doméstico com mão tão firme como se jamais tivesse sido, metade da vida, uma flor anuente.” (BENEDICT, 2001, p. 52)

Fora do ambiente caseiro, entretanto, as mulheres não ocupavam cargos de importância nas empresas ou no Governo e nem deveriam se manifestar além do exigido pela etiqueta. Ou seja, eram esperados comportamentos específicos dependendo da idade, da ocasião e do círculo que frequentavam.

“Posição devida” é a definição de Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) para explicar um sistema baseado na hierarquia de classes e fundamentado no próprio funcionamento da sociedade, numa estrutura repleta de regras, justificadas pelo significado religioso ou não, mas que no geral, tanto a moral quanto a ética também estão conectadas à convivência social, à noção do coletivismo e ao ideal de uma ordem que trouxesse harmonia para a nação.

Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) não utiliza a palavra raça ou etnicidade para explicar essa construção social, que legitimava o que chamamos de *Yamato Minzoku* ou

sociedade formada pela etnia japonesa<sup>36</sup>, definindo a identidade dos sujeitos concretamente e os diferenciando de outras nações como “[...]uma personalidade coletiva, caracterizada pela uniformidade e homogeneidade” (WEINER, 2009, p. 614). O seu texto, contudo, afirma, em outras palavras, que a construção da nação nipônica não deveria ser subestimada ou ser vista levemente, afastando a ideia de submissão hierárquica e de um autoritarismo tirano.

Assim, os limites e as obrigações atribuídas a cada cidadão eram claros e determinavam a sua categoria, seus direitos, suas responsabilidades e, principalmente, a ordem dentro de um sistema hierárquico. Cada indivíduo deveria ter a clareza do quanto sua atitude podia afetar o próximo, criando a autoconsciência do meio no qual vivia, para não criar conflitos com atitudes mal elaboradas ou que pecassem ao esquecer a ideia de coletividade.

No livro *Amor Insensato* (TANIZAKI, 2004), de Jun’ichirô Tanizaki, o narrador Jôji relata essas obrigações em tom reprovador e irônico, criticando os padrões rígidos de conduta.

“Na realidade, no Japão um “lar” exige objetos como cômodas, braseiro e almofadas sempre em seus devidos lugares, as funções do marido, da mulher e das criadas meticulosamente atribuídas, além de gastos extraordinários para amenizar o árduo relacionamento com vizinhos e parente, complicações de coisas supostamente simples, tudo sufocante, nada agradável nem benéfico à vida de um jovem assalariado.” (TANIZAKI, 2004, p. 18)

Esse sistema opõe-se à cultura Ocidental na medida em que, durante a formação da identidade, a pergunta a ser feita não era “Quem sou eu?” ou “Como alcançarei a felicidade?”, mas sim a “Qual é a minha função dentro da sociedade?”. Assim sendo, o fato de encontrar-se como sujeito estava relacionado com a formação social desse indivíduo, criado para ser parte da *Yamato Minzoku* e para se enxergar como parte funcional dessa sociedade.

---

<sup>36</sup> Os imigrantes, a classe nativa e outras minorias não fazem parte da etnia *Yamato*, composta exclusivamente pela população geneticamente japonesa.

Com isso, podemos compreender que a família era uma importante extensão da integração da mulher na sociedade. Isto é, apesar de Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) utilizar a expressão “flor anuente” para destacar a aparente passividade da japonesa, na realidade, nos deparamos com um comportamento adotado que segue um padrão específico e que deveria ser repetido por todas as mulheres da casa, caso desejassem pertencer ao grupo.

O ser social e o individual se confundem, fazendo com que o “fora do padrão” ou aquele que não seguisse as regras estabelecidas como “corretas”, tanto no ambiente doméstico como na esfera pública, fosse facilmente reconhecido, tornando-se alvo de críticas e da exclusão social. Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) ainda destaca:

“Os japoneses não aprendem em seus lares a dar valor à autoridade arbitrária, como também não é cultivado o hábito de submeter-se facilmente a ela. A submissão à vontade da família efetua-se em nome de um valor supremo para o qual todos se voltam, conquanto opressivas sejam suas exigências. Ele se processa em nome da lealdade geral.” (BENEDICT, 2011, p. 53)

No caso nipônico, a submissão não acontece através da força do metal ou da culpa advinda da religião, mas pela lealdade à família e à nação, e pela disciplina. Se refletirmos sobre essa construção imposta ao indivíduo, veremos que as mulheres eram subordinadas pelo poder social exercido pelas rígidas regras de comportamento e pelo pensamento de que a mulher era um ser inferiorizado em relação ao homem. Assim, acabamos com a visão popular da mulher apática por natureza e reconhecemos o discurso que constrói o ser quase como se fosse um objeto a ser moldado.

“Os japoneses não se tornaram um povo pacífico e submisso sob este sistema, como algumas nações o fizeram sob um forte regime hierárquico. É importante reconhecer que se conferiam determinadas garantias a cada classe. Mesmo aos párias era assegurado o monopólio de seus comércios

particulares e as suas corporações autônomas eram reconhecidas pelas autoridades. Eram grandes as limitações impostas a cada classe, mas havia também ordem e segurança.” (BENEDICT, 2011, p. 63)

É nesse momento que podemos utilizar a teoria de Michael Foucault, presente no livro *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (FOUCAULT, 1999), na qual ele comenta sobre o poder que transforma o corpo para obter resultados específicos do homem, conforme o objetivo visado. Ele utiliza o exemplo dos soldados e de certos governantes para explicar como “produzir” seres mais aptos e dominados, onde a “disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)” (FOUCAULT, 1998, p. 110).

O termo utilizado pelo autor é “corpos dóceis”, que define a docilidade do corpo, quando é utilizado o poder da disciplina para construir certos padrões de conduta.

“O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam”. (FOUCAULT, 1998, p. 143)

No Japão, essa disciplina é intrínseca à própria formação da estrutura social, não é uma escolha ou uma qualidade individual. A disciplina deve fazer parte da essência identitária, pois os japoneses são ensinados, a todo o momento, quanto ao que devem ou o que não devem fazer, quanto tempo a tarefa irá exigir, a quem devem se reportar, etc. Desde o nascimento, suas liberdades vão sendo estancadas, tornando-se necessário compreender e atender essas demandas continuamente, com a consciência de que a falha poderá causar problemas para si e para os outros à sua volta.

Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) dedica um capítulo de seu livro, intitulado, *A criança aprende*, para descrever a criação das crianças japonesas e compará-la com a

educação americana. Ela inicia o texto enfatizando a diferença primordial entre uma cultura e outra, afirmando que os pais americanos ensinam algumas regras na primeira infância e depois incentivam a independência e o autorreconhecimento como indivíduo. Já os japoneses oferecem uma liberdade indulgente aos bebês e, conforme o crescimento da criança limitam o livre-arbítrio e moldam o comportamento dos filhos.

“Os bebês japoneses não são criados da maneira que um ponderado ocidental possa supor. Os pais americanos, ao educarem seus filhos para uma vida tão menos circunspecta e estoica do que a do Japão, mesmo assim começam de imediato a demonstrar ao bebê que as pequenas vontades não são supremas neste mundo. [...] Os japoneses, entretanto, não seguem este caminho. [...] As restrições são lentamente aumentadas após a primeira infância, até que a satisfação da própria vontade atinge uma “baixa” logo antes e depois do casamento.” (BENEDICT, 2011, pp. 214-215)

Esse poder disciplinar não surgiu apenas após a Restauração Meiji, mas muito anteriormente aos tempos modernos. A mudança mais significativa advinda das reformas política, econômica e social no período Meiji foi a educação em massa, que era uma ferramenta do Governo para lidar diretamente com a população e controlar a sociedade para que a mesma percorresse o caminho planejado para a nação.

Michael Foucault diz que a “[...] vigilância torna-se um operador econômico decisivo, na medida em que é, ao mesmo tempo, uma peça interna no aparelho de produção e uma engrenagem do poder disciplinar” (FOUCAULT, 1998, p. 147). Isto é, o Ministério da Educação, através de projetos e ideais passou a ditar, a regulamentar e a observar o andamento dos planos engendrados para o país. No exemplo japonês, a ordem e as regras foram claramente atribuídas, bem como o intuito das reformas foi amplamente exposto: o sujeito tinha uma função a cumprir para que a nação fosse harmoniosa e alcançasse hegemonia entre outras nações.

Michael Foucault (FOUCAULT, 1998) ainda afirma que a vigilância e o poder disciplinar formam um sistema complexo e efetivo, pois permitem que o objetivo seja alcançado de maneira menos abrupta, além de possibilitar o controle em todas as instâncias hierárquicas. Através das regulamentações sobre uma atividade específica, espera-se que o indivíduo cumpra as etapas previamente aprendidas e reporte ao seu superior para que o mesmo exerça o poder que a cadeia hierárquica lhe concedeu, ou seja, o de vigiar seus subordinados e ajustar comportamentos e atitudes. Assim, “a disciplina faz funcionar” um poder relacional que se auto-sustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados.” (FOUCAULT, 1998, p. 148)

Para desempenhar as funções que lhes foram imputadas, tanto homens como mulheres pertencentes ao *Yamato Minzoku*, os *nihonjin*<sup>37</sup>, devem formar uma estrutura familiar para dar continuidade à linhagem parental e também para exercer a função social. Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) aponta que a mulher legitima sua condição de sujeito participante da sociedade ao, finalmente, tornar-se mãe.

“A mulher também quer filhos, não apenas pela satisfação emocional obtida através deles, como também porque só como mãe é que adquire posição social. Uma esposa sem filhos tem uma posição das mais inseguras na família e, ainda que não seja rejeitada, jamais poderá vir a ser uma sogra e exercer autoridade sobre o casamento do filho e a esposa do filho”. (BENEDICT, 2011, p. 215.)

Satisfação e obrigação passam a se confundir no espaço íntimo do indivíduo. Tornar-se a “Boa esposa, mãe sábia” deixa de ser mero rótulo para uma mulher, torna-se um desejo de legitimação identitária. E, por outro lado, naturalmente faz com que a japonesa com novos

---

<sup>37</sup> 日本人-*nihonjin* possui a tradução literal “pessoa do Japão” ou japonês, mas a palavra indica a pessoa que, de fato, é pertencente ao país *Yamato*, ao Japão. Exclui-se todos os estrangeiros nascidos no país e também os grupos minoritários como os ainu (povo nativo do arquipélago japonês).

ideais, a *shin'onna*, seja alvo constante de questionamentos e preconceitos por parte dos homens e das mulheres. A aceitação, nessa sociedade rígida, também acaba se transformando em objetivo pessoal, ou pelo medo da não integração ao grupo ou pelas desvantagens advindas desse não pertencimento ao coletivo, à nação japonesa.

A consequência para a insubordinação ou desempenho falho da função é a punição, mas no Japão o sistema corretivo depende da idade e do gênero sexual do sujeito. Michael Foucault afirma que "na essência de todos os sistemas disciplinares, funciona um pequeno mecanismo penal" (FOUCAULT, 1998, p. 149). Contudo, Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) afirma que não apenas as regras são impostas aos poucos, mas as penalidades por comportamentos inadequados na primeira infância são tratadas de forma completamente oposta ao modelo ocidental.

Se, no caso americano, a criança desobediente é punida com um castigo que a priva de um benefício, Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) dá o nome de "técnicas de cura" para explicar o modo como os pais lidam com as crianças japonesas "problemáticas". Ou seja, nos momentos de indisciplina os filhos são levados ao templo para extirpar o mal que há dentro deles, através de orações e de rituais de purificação. E, aos poucos, a criança aprende que a punição mais grave é o da "vergonha", pois conforme sua inserção social aumenta, a interação com o outro esclarece o que um comportamento individual poderá implicar para a sua família e causar desonra aos seus parentes e a si mesmo.

Assim, diferentemente das culturas ocidentais, meninas e meninos são repreendidos e alertados para quanto suas atitudes poderão comprometer outras pessoas à sua volta. De acordo com a gravidade do ato, o sujeito pode ser expulso de seu círculo social e dificilmente ser aceito em outro. Portanto, a relação social modifica, modela e impõe limites para as crianças, numa simbiose entre a educação parental e a educação nos ambientes sociais.

“A ordem que os castigos disciplinares devem fazer respeitar é de natureza mista: é uma ordem “artificial”, colocada de maneira explícita por uma lei, um programa, um regulamento. Mas é também uma ordem, definida por processos naturais e observáveis: a duração do aprendizado, o tempo de um exercício, o nível de aptidão tem por referência uma regularidade, que é também uma regra.” (FOUCAULT, 1998, p. 150)

De qualquer forma, a teoria de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999) explana que essas “punições” são ordens necessárias à efetividade do poder disciplinar, ensinando às crianças as atitudes que trarão recompensa e gratificação pessoal. O teórico afirma que, nesse momento de castigo, faz-se a diferenciação entre o bom e o mau, mas no caso do Japão desempenhar os padrões de comportamento considerados corretos interfere na inserção social do indivíduo e de sua família. A punição é embaraçosa para todos os membros e pode prejudicar o futuro da família, também com desdobramento nas gerações futuras.

Michael Foucault resume o sistema de repressão da seguinte forma:

“Em suma, a arte de punir, no regime do poder disciplinar, não visa nem a expiação, nem mesmo exatamente a repressão. Põe em funcionamento cinco operações bem distintas: relacionar atos, os desempenhos, os comportamentos singulares a um conjunto, que é ao mesmo tempo campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir.” (FOUCAULT, 1998, p. 152)

As advertências procedem de forma diversa para meninas e meninos, sendo que “há, contudo, no Japão, maiores restrições à irmã do que ao irmão, em casa. Impõem-lhe mais deveres [...] e sempre lhe cabe a parte menor em matéria de presentes e de atenções.” (BENEDICT, 2011, p. 230). Quando se tornam mulheres “[...] o seu ciclo de vida é muito mais estável que o dos irmãos. Desde as primeiras lembranças foram treinadas para aceitar o fato de que os meninos ganham prioridade, atenção e presentes que a elas são negados. A

regra de vida que lhes cabe respeitar nega-lhes o privilégio da auto-afirmação.” (BENEDICT, 2011, p. 234).

Esse modelo educacional disciplina e prepara o indivíduo a não ter escolha diferente da ambicionada tanto pela família como pelo Governo. Restringe as vontades, mas vale lembrar que em cada momento da vida são também conferidos pequenos poderes e a importância da realização das funções sempre é destacada de forma positiva.

Uma palavra bastante proferida na cultura japonesa resume esse período de maturação e aprendizado: o 我慢 - *gaman*, que tem significado amplo envolvendo a paciência, a persistência, a perseverança, a tolerância, o controle pessoal e a negação pessoal. A complexidade gerada por uma única palavra expressa a aparente tolerância a tantas restrições, mas, na realidade, acaba por dificultar o livre-arbítrio para trilhar o próprio destino.

Ruth Benedict (BENEDICT, 2011) conclui que “os japoneses pagaram um preço elevado por seu modo de viver, recusando a si próprios as pequenas liberdades com que contam os americanos, tão incondicionalmente quanto ar que respiram.” (BENEDICT, 2011, p. 245). Contudo, Michael Foucault (FOUCAULT, 1999) escreve que esse poder disciplinar é muito mais funcional e o caso japonês se adequa a esse pensamento.

De fato, a sensação de liberdade americana é completamente diversa da que existe na cultura japonesa e pode implicar sofrimento, caso o sujeito seja reprimido em todas as instâncias de sua vida. Mas, se pensarmos que o poder disciplinar no Japão é funcional, sendo ferramenta para a engrenagem social, não podemos afirmar que toda a população se sinta acometida pela angústia ou revolta. Assim sendo, devemos tratar o caso japonês com cuidado, respeitando a singularidade de sua cultura e com a consciência de que a identidade da mulher foi sujeita a esse poder disciplinar.

Termino o capítulo ressaltando como a reestruturação de valores após a Restauração Meiji, a maneira como os objetivos foram arquitetados e a forma como foram implantados

interfere na construção e na transformação da imagem da mulher japonesa moderna. Vimos que, com o tempo, muitas mulheres passaram a questionar essa rigidez e, mesmo que de forma discreta, conscientizaram outras a repensarem o papel social que exerciam. O preconceito e a vergonha também são palavras essenciais para compreendermos o comportamento da mulher diante de novas possibilidades e novas atividades, além da de esposa e da de mãe.

Veremos nos próximos capítulos como essas questões foram descritas na literatura e, através da interação entre as personagens, entender como a mulher era representada e de que forma lidava com as regras e as vontades próprias. Ainda, verificaremos como essas problemáticas são apresentadas nas obras contemporâneas.

## CAPÍTULO 2

### **Representação da mulher japonesa – de *kindai bungaku* (literatura Moderna) a *gendai bungaku* (literatura Contemporânea)**

“As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade e, assim, não é raro que essa vida (o que sempre sucede com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade. [...] Ora, muitas vezes a obra aumenta em importância mais tarde, ou seja, insere-se na grande temporalidade.”

(BAKHTIN, 2003, p. 364)

## 2.1 Representação da mulher japonesa – de *kindai bungaku* a *gendai bungaku*

No capítulo anterior foi apresentado um panorama da evolução da imagem da mulher japonesa no pós-Restauroação Meiji. Num processo complexo, envolvendo imposições governamentais e o amadurecimento das mulheres quanto à própria construção identitária, vimos que, no caso das japonesas, as marcas da autoconsciência como indivíduos estavam relacionadas à posição social na qual estavam inseridas.

Esse período de transformações marcantes para a sociedade japonesa, conhecido como 近代-*kindai* ou moderno, que abrange o início do período Meiji, em 1868, e transcorre até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, marca a inserção do Japão num cenário globalizado, de progresso industrial, do declínio de valores associados à época de dominação *samurai* e da ascensão da classe burguesa. A literatura produzida durante essa época reflete essas questões, auxiliando o leitor a compreender o desenvolvimento e a evolução da sociedade japonesa até o 現代-*gendai*, ou seja, o presente.

A representação da mulher tornou-se objeto de estudo relevante para a compreensão desses deslocamentos de valores, pois é na sua descrição que os autores e autoras expunham os fatores socioculturais que os obrigavam a assumir uma função social única, fazendo com que qualquer característica diferente da esperada fosse considerada transgressora.

Esse processo de mudanças apresentou-se em manifestações literárias como a obra 細雪- *Sasame yuki*, com o título em português *As irmãs Makioka*, de Jun'ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2005). Entre as sutilezas dos diálogos e a base do enredo, centrada na instituição do casamento, o autor infiltra-se no universo feminino, apresentando a família

japonesa da década de 1940, os acontecimentos históricos e os novos valores sociais que se chocavam com costumes tradicionais.

A bibliografia a ser apresentada serve de embasamento para o entendimento da obra a ser analisada, tanto na relevância em relação ao impacto social como no aprofundamento das relações que impactam a produção de qualquer texto: o artista, o meio que serve de base e inspiração e o resultado dialético da comunicação entre autor, texto e leitor.

Afinal, “[...] não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...]” (CANDIDO, 2006, p.31).

Assim, buscando destrinchar a estrutura do texto, entre autor, obra e público, compreenderemos de que forma a mulher foi representada no texto, analisando o desenrolar da construção de sua identidade.

### **2.1.2 Jun’ichirô Tanizaki**

Jun’ichirô Tanizaki nasceu em Tóquio no ano de 1886 e faleceu em Kanagawa no ano de 1965. Formado em Literatura pela Universidade de Tóquio, recebeu em 1949 o prêmio mais conceituado no âmbito cultural japonês, o *Bunka Kunshô*, pelo conjunto da obra. Escritor de romances, ensaios, peças de teatro, também trabalhou como tradutor. Sua obra é extensa, sendo conhecido mundialmente por obras como *As irmãs Makioka*, *Amor Insensato (Naomi)*, *Há quem prefira urtigas*, entre outras.

Jun’ichirô Tanizaki, como escreve o japonista Donald Keene (KEENE, 1998), não é um escritor que possa ser definido por um movimento literário, pois tanto as suas referências literárias como os temas de interesse mudaram conforme a sua maturidade.

Iniciou sua carreira com o conto 刺青- *Shisei* ou *Tatuagem*, publicado em 1910. A fluidez é a característica que permanece em toda obra de Jun'ichirô Tanizaki, mas além desse aspecto, esse trabalho o alçou imediatamente ao patamar de escritor profissional, pois a estrutura do texto e a forma como a temática da dor/prazer foi abordada criava um cenário crível do lado obscuro do ser humano.

Assim, esse conto marcou a técnica que iria utilizar em seus trabalhos posteriores: o espaço e o tempo não eram utilizados para enfatizar a nostalgia do passado ou como parte integrante da obra, ao contrário, escolhia esse cenário de modo que a sua imaginação pudesse fluir, sem perder a verossimilhança necessária à história.

Dessa forma, o cenário composto em *Tatuagem* retorna ao período Edo, pois acreditava-se que, naquela época, a sociedade não estava tão presa às convenções sociais impostas pelo governo e, na visão do leitor, a veracidade da construção do cenário tornava o texto crível.

Além da composição estrutural como característica estilística do escritor, neste conto, seu fetichismo em relação ao pé aparece e dá o tom de beleza que encontramos em seus trabalhos: a mulher bonita, delicada é ao mesmo tempo cruel, sádica e fatal. Contudo, longe de poder ser considerado um trabalho de conteúdo erótico, o enredo de *Shisei* adentra no inconsciente do indivíduo, revelando o prazer no árduo caminho a ser percorrido até a completa transformação da menina em mulher, do tatuador em artista imortal.

Em suma, o primeiro trabalho do escritor impressionou a crítica e chocou os leitores da época. Enfim,

“Jun'ichirô Tanizaki parece querer incluir o que se excluía nos escritos de seu tempo, iluminar as trevas para onde se haviam escondido os romances sobre o amor, parece querer tornar público os arquivos confidenciais de um erotismo tornado inconsciente pela sobreposição da ética e da moral

ocidental que se processava havia quarenta anos no Japão.” (KAUPATEZ e CORDARO, 2005, p. 27)

Donald Keene (KEENE, 1998) ainda ressalta que, diferentemente de escritores como Natsume Sôseki (1867-1916), que trabalhou o egoísmo advindo do ideal individualista do capitalismo; como Mori Ôgai (1862-1922) e o tradicionalismo dos valores do *Bushidô*<sup>38</sup>; como Shimazaki Tôson (1872-1943) e a confissão como escopo do texto, Jun'ichirô Tanizaki faz uma crítica à admiração idealizada de uma realidade inexistente, à decadência como tema para “re-valorizar” o que jamais foi perfeito. Isto é, apesar de ambientar o enredo em épocas passadas, o autor não super-valorizou aquele cenário, mas o utilizou para criar obras ficcionais que transmitissem a sensação de realidade, abrindo espaço para se discutir mais do que o amor perfeito ou sobre as incongruências entre presente e passado.

Ainda, sua obra é prova de sua crítica à melancolia, ao negativismo e a visão naturalista do ser humano como indivíduo que, em condições extremas, sempre demonstrará índole vil e desprezível.

Por conta de sua estilística diferente e pela temática repleta de fetichismo e sensualidade, críticos da época não consideraram seu texto relevante, se comparado aos outros escritores. Contudo, o escritor Nagai Kafû teve acesso aos contos de Jun'ichirô Tanizaki e passou a admirar seu trabalho e sua crítica foi extremamente importante para alçar o novato a escritor profissional. Donald Keene escreve:

“Em novembro de 1911, na época em que “Um Segredo” apareceu, Nagai Kafû publicou um artigo sobre Jun'ichirô Tanizaki no *Mita Bungaku*. Era extremamente laudatório, começando com a seguinte afirmação: “ Jun'ichirô Tanizaki obteve sucesso ao explorar um domínio da arte que até agora, no mundo da arte literária de Meiji, ninguém teve coragem de fazer, ou nem teve o desejo de explorar. Em outras palavras: Jun'ichirô Tanizaki possui

---

<sup>38</sup> Ética e moral seguida pela classe dos guerreiros, os *samurais*.

qualidades e habilidades que nenhum de nossos outros escritores possuem<sup>39</sup>. Três pontos são destacados: o profundo mistério produzido pela veneração carnal, o intenso prazer saboreado pela dor física; a preocupação com a civilização urbana; e o estilo perfeito.” (KEENE, 1998)

Pode-se subdividir sua carreira em fases: na primeira, o obscuro, o hedonismo e o sadismo estão presentes e existe a influência de escritores ocidentais como Oscar Wilde e Edgar Allan Poe; na segunda, deixa transparecer sua admiração pela cultura ocidental e seus textos são focados no sensualismo e no anseio de que os japoneses também vislumbrassem esse mundo moderno e capitalista; a última, depois de se mudar para a região de Kansai (Osaka, Wakayama, Quioto e Nara), Jun'ichirô Tanizaki voltou-se para a beleza do passado, tornando-se mais objetivo, resgatando qualidades de sua própria cultura. Porém, nessa época, também expressou seu desapontamento com a invasão cultural do Ocidente, aceita e desejada pela sociedade japonesa.

O escritor lamentava que, mesmo após o grande terremoto de 1923, os japoneses não houvessem modificado suas bases para abrir espaço para novos valores, mais modernos e adequados ao desenvolvimento cultural do país.

“Quando uma pessoa como eu caminha pelas ruas da cidade de Kansai, ela se envolve na nostalgia de sua própria infância. Hoje, as ruas de Tóquio perderam os vestígios de sua antiga aparência, mas às vezes, numa parte antiga de Quioto ou de Osaka, você se depara com fileiras de casas com telhados pesados, com entradas iguais...você diz a si mesmo, como se recordasse de seu lar esquecido, “ah, Tóquio já foi assim!<sup>40</sup>”.

Nesse início de carreira, a temática sobre o conflito entre os valores ocidentais e os valores orientais estava presente em muitos de seus trabalhos. O mais expressivo 痴人の愛-

<sup>39</sup> KAFÛ, K. 1911. *In*: KEENE, 1998.

<sup>40</sup> TANIZAKI, J. 1911. *In*: KEENE, 1998

*chijin no ai* ou *Amor insensato*, de 1924, retrata essa admiração excessiva pelos objetos, trejeitos e gostos ocidentais. Alguns anos mais tarde, em *Há quem prefira urtigas*, de 1928, começa a transparecer sua simpatia pela região de Kansai e ele escreve novamente sobre o conflito de se admirar outra cultura, mas reconhecer que a sua própria idealizava algo que jamais existira.

“Kaname tinha perfeita consciência de que admirava a cultura ocidental porque se sentia vagamente insatisfeito com o padrão estético do Japão contemporâneo, em sua maior parte calcado em valores dos tempos de xogunato Tokugawa (1603-1867). [...] A insatisfação talvez fosse, em síntese, com o gosto duvidoso da classe mercantil na origem da cultura japonesa do período Tokugawa, ou seja, com o forte ranço de cidade baixa – reduto dos mercadores – que impregnava de ponta a ponta a referida cultura<sup>41</sup>.”

Um ponto em comum, na maior parte de sua obra, é a mulher como personagem principal. Geralmente, a figura da mãe é a heroína típica, enquanto a jovem é sedutora, inteligente, forte e manipuladora. Já o menino é o herói típico, que admira sua mãe e sofre com a privação de seu amor.

Apesar da especulação que se faz quanto à referência feminina em seus textos, concretamente, sabe-se que sua própria mãe tinha um belo semblante, o que aparece constantemente como referência em suas obras.

A característica hedonista aparece desde os seus primeiros escritos. O prazer como a melhor aspiração da vida humana permanecerá presente em toda a sua obra, marcando sua oposição ao pensamento pessimista, aos militares e aos executivos, como tema a ser retratado.

---

<sup>41</sup> TANIZAKI, J. 2003, pp. 38-39.

“Tanizaki, claro, estava longe de ser um anti-intelectual, mas não gostava da persona do intelectual sofredor que acreditava ser a consciência da nação japonesa e preferia escrever sobre seus prazeres distorcidos.” (KEENE, 1998, p.738).

Para o escritor, sua vida era uma forma de arte. A beleza deveria ser uma manifestação natural, resultado da arte. Por isso, não considerava ser o exemplo intelectual que representaria a nação japonesa, sendo o responsável por propagar o pensamento ideal ou por refletir quanto às angústias do indivíduo. Num texto publicado em 1916, Jun'ichirô Tanizaki reflete sobre a aflição da dicotomia entre viver a arte e considerar a vida uma arte:

“Para mim a arte vem primeiro e a vida em segundo. Inicialmente, eu me esforcei para colocar minha vida de acordo com a minha arte ou ao menos subordiná-la à minha arte. Quando estava escrevendo “Tatuagem”, “Até que seja deserdado” e “Jôtarô”, isso me parecia possível. E consegui prosseguir com a minha vida patológica em segredo. Eventualmente, comecei a sentir que havia um vazio entre a minha vida e a arte, que não poderia deixar de lado, então planejei como poderia, da maneira mais vantajosa possível, usar a minha vida para a arte. Eu pretendia dedicar a maior parte da minha vida a completar a minha arte. Escolhi interpretar o meu casamento como meio para tornar a minha arte melhor e mais profunda. Assim, continuei a colocar a arte antes da minha vida. Mas hoje as duas coisas – deixando suas respectivas relevâncias de lado – estão separadas. Na minha mente eu penso na arte, mas meu coração anseia pela beleza do demônio. E, quando olho para trás, fico intimidado pelo envenenamento da humanidade. Eu que sou covarde e mentiroso, sempre tive a tendência de vagar à beira da estrada, incapaz de persistir na luta entre esses dois propósitos contraditórios”<sup>42</sup>.

Apesar da aparente distância entre o escritor e a realidade, a sensibilidade ao criar cenários realistas, a fluência do enredo, a ironia num tom sofisticado e a utilização do modo

---

<sup>42</sup> TANIZAKI, 1916. *In*: KEENE, 1998, pp. 733-734.

narrativo da literatura japonesa clássica fazem do texto um material inovador e criativo, tanto em sua época como nos dias de hoje.

A constante produção também foi afetada por essa vontade de viver pela arte, tornando-o desconectado das relações de afeto até mesmo com o próprio filho, demonstrando que o laço parental o trazia para uma realidade bastante diferente daquela que perseguia. Mesmo que seus trabalhos não tenham cunho autobiográfico, o autor atribuiu à *A Tristeza do rebelde* (1917) um dos únicos textos no qual baseia o enredo em sua própria vida (TANIZAKI, 1984).

“Quase nunca utilizei a minha própria pessoa como modelo para escrever minhas histórias. Parecia-me que se fosse escrever sobre alguém – alguém que ainda estivesse vivo – com certeza a pessoa ficaria chateada. E me senti ainda mais relutante em expor minha vida para os leitores. Tais trabalhos como “O garoto pródigo” e “A máscara diabólica”, que muitos leitores consideraram autobiográficos, na realidade são caricaturas criadas a partir da minha imaginação para os quais atribuí certas circunstâncias que lembram a minha própria juventude. Contudo, o presente trabalho, “A tristeza do rebelde”, traz um conteúdo diferente. Os quatro personagens principais (os pais e as duas crianças), foram descritos a partir da realidade, exatamente como eu os percebi, com a limitação de não difamá-los. Sendo assim, este é o meu único livro de confissões<sup>43</sup>”.

Neste texto, Shôzaburô é o personagem principal que vive em conflito com seu pai por não considerá-lo apto a cuidar de sua própria família e por não concordar com suas ideias. A irmã Otomi morre de tuberculose e a mãe é quem luta para prodigar os cuidados necessários à filha.

Nesse trabalho, que não pode ser considerado entre suas melhores obras, Jun'ichirô Tanizaki expôs as angústias de tentar ser um bom filho, um bom marido e um bom pai, funções que não refletiam o modo de vida que o interessava. Logo após escrever esse texto,

---

<sup>43</sup> TANIZAKI, 1917. In: KEENE, 1998, pp. 740.

Jun'ichirô Tanizaki se afasta da mulher e do filho e passa a ter mais condições para seguir a liberdade que tanto o apreciava.

Após esse período mais sombrio e com a mudança para a região de Kansai, Jun'ichirô Tanizaki começou a resgatar técnicas de escrita clássica japonesa, a fazer traduções e a reavaliar o peso da influência da cultura ocidental na sociedade japonesa. Da época inicial dos conflitos que deram origem à Segunda Guerra Mundial, dois trabalhos são destaque: a tradução de *Genji Monogatari* para o japonês moderno e sua obra mais longa, *As irmãs Makioka*.

Em 1938 completou a tradução para o japonês moderno de 源氏物語 – *Genji Monogatari*, conhecida obra escrita por Murasaki Shikibu no período Heian (794-1185) e que tem como enredo a vida amorosa de Hikaru Genji e o cotidiano da vida na corte do Japão. Essa tradução democratizou a leitura da obra, até então restrita aos conhecedores da língua clássica japonesa. Contudo, foi com *As irmãs Makioka* que Jun'ichirô Tanizaki atinge o ápice de sua carreira.

### 2.1.3 細雪 – *As irmãs Makioka*

*As irmãs Makioka*, de título original *Sasame Yuki* - 細雪, começou a ser escrito em 1943 e foi finalmente publicado em 1948. A versão original possui três partes e a trama se passa entre as regiões de Kansai e Kantô, respectivamente referentes à localidade que abrange Nara, Osaka e Kyoto e a área de Tóquio.

Foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, numa fase em que Jun'ichirô Tanizaki se afastou de sua excessiva admiração pelo Ocidente e voltou às raízes, valorizando a beleza

oriental e mostrando ceticismo quanto às referências exageradas aos valores ocidentais, sem que a sociedade fosse mais madura para criar novos padrões.

Se em sua fase inicial o autor contrapunha a cultura Ocidental e Oriental, visando expressar a ojeriza pela falta de desenvolvimento sociointelectual dos japoneses, no momento em que produz *As irmãs Makioka*, transparece a necessidade de se encontrar a identidade que resgatasse valores “esquecidos” pela cultura moderna, mas também independente de influências exteriores e apropriada a um mundo moderno.

Neste romance não há questões como sadismo ou nostalgia exagerada quanto ao Japão de Heian ou de Edo, mas o resgate de um Japão não tão distante, época em que a classe abastada ainda cultivava costumes tradicionais em relação ao casamento, em que passava horas apreciando o festival de flores e quando não precisava se preocupar com a crise nos negócios.

Num contraponto entre a nova realidade econômica do país e os anseios em manter as tradições que já não se encaixavam nesse mundo de novas demandas, o livro retrata a decadência do prestígio da família aristocrática, por conta da modernização e da industrialização da nação. A adaptação à nova realidade dura o livro todo, um longo período representado concretamente em três volumes ou em 741 páginas, na tradução para a língua portuguesa.

Esse recurso estilístico não afeta o suspense criado com as inúmeras tentativas frustradas de concretizar o matrimônio. São coletâneas de pequenos relatos, investigações dos pretendentes, páginas discutindo a falta de beleza e de postura da candidata até o primeiro encontro acontecer.

Ainda, para prender a atenção do leitor até a última página, a narração nunca antecipa os pensamentos mais íntimos das personagens, além de acrescentar informações específicas e

que aparentam ser relevantes para o andamento do enredo, mas que, ao final, eram apenas pequenas mensagens para despistar o leitor.

Escondido na sutileza do assunto “casamento”, o entrelaçamento das histórias que rodeiam esse evento é complexo e permite a discussão quanto à situação econômica, à degradação de famílias que viviam do prestígio de negócios regionais, um mercado abocanhado por grandes indústrias, além da incongruência do sistema de união matrimonial entre famílias de alto padrão, a situação de mulheres que não se adequavam aos padrões exigidos pela sociedade e a nostalgia do desfrute das belezas da própria cultura.

Mesmo a partir da voz masculina, o escritor adentrou nesse mundo tão feminino, mostrando o espaço doméstico com graciosidade, minúcias e repleto de referências culturais. Logo na primeira leitura é possível embrenhar-se numa realidade quase palpável, cheia de conflitos humanos, em que a luta para encontrar um espaço social e ser reconhecido nele deixa entrever a dificuldade que a mulher tinha para absorver o pensamento moderno e, ao mesmo tempo, adequá-lo aos valores tradicionais do casamento.

Além disso, destaca a falta de opções e o preconceito em relação às mulheres que não pertenciam ao padrão “Boa esposa, mãe sábia”, mas que eram frutos de um universo incapaz de agregar o novo ao existente de maneira flexível. Isto é, a falta de aceitação a tudo o que não estivesse dentro do esperado como função de cada indivíduo era repreendido pela sociedade, que quase bania esse sujeito do circuito das instituições oficiais do governo, colocando-o à margem da Nação Japonesa, os *nihonjin*.

Esse é o romance mais longo e o mais conhecido de sua obra, que se tornou *best-seller* logo após a publicação. Seguindo a reflexão de Antonio Candido (CANDIDO, 2006), esse seria um dos livros que cumpre plenamente a função social e a função ideológica, cada uma assumindo sua relevância para a compreensão do texto como um conjunto que jamais poderia ser visto de forma fragmentada.

A seguir, analisaremos a forma como a transição da imagem da mulher japonesa é retratada na obra.

## 2.2 A transição da imagem da mulher japonesa

Em *As irmãs Makioka* podemos verificar a transição de valores quanto à imagem da mulher japonesa, nos períodos entre Meiji, Taishô e Shôwa. O enredo narra a vida de quatro mulheres que são irmãs, esposas e que representavam, no conflito de gerações, as transformações pelas quais o Japão passou.

As protagonistas são: Tsuruko, Satiko, Yukiko e Taeko. Toda a história gira em torno delas, e o relacionamento entre elas também é extremamente relevante para a compreensão da dinâmica, diálogo e valores de pessoas que não têm idades tão distantes uma das outras, mas que vivenciaram momentos completamente diferentes do país.

Neste longo romance, o complexo processo matrimonial da época é mote para narrar a dificuldade para encontrar um pretendente para Yukiko, a inflexibilidade de Tsuruko versus a flexibilidade de Sachiko para lidar com os pormenores na escolha dos candidatos e a impossibilidade de que a irmã mais nova se case antes da mais velha. Esse pequeno resumo do enredo não faz jus a quanto o autor conseguiu se embrenhar nas particularidades da cultura japonesa dos anos 30 e 40.

A forma como elas foram caracterizadas demonstra não apenas o período de transição entre o período Edo e o período Meiji, mas também como as mudanças no contexto externo modificaram a maneira com a qual as mulheres eram vistas pela sociedade, bem como o olhar delas próprias para essa nova realidade. E o relacionamento entre elas demonstra esse momento de transição através da opinião de cada uma sobre o processo matrimonial e sobre o posicionamento da mulher, num momento de novas demandas econômicas e sociais.

Tsuruko, a mais velha, é descrita como a mulher representativa do período feudalista japonês:

「四人の姉妹のうちで、一番苦勞しているけれども、また<sup>ある</sup>域る意味  
 では、一番旧時代<sup>きゅうじだい</sup>の教育を受けているだけに昔の箱入娘<sup>はこいりむすめ</sup>の純<sup>じゅん</sup>  
 な<sup>きしつ</sup>氣質を、今もそのまま持っているところがあった」<sup>44</sup>.

“Das quatro irmãs, Tsuruko era, portanto, a que mais sofrera, mas por outro lado, era também a que tinha mais evidentes os traços da “mocinha criada em redoma” dos velhos tempos, por ter sido educada de acordo com os antigos padrões.” (TANIZAKI, 2005, p. 147)

As ponderações da irmã mais velha seguem valores da família aristocrática, que nada recordam a nova mulher, pois estavam baseadas no costume hierárquico. Ou seja, na falta do patriarca, o homem mais velho se encarrega das responsabilidades de toda a família, inclusive tem o poder de decisão para aceitar ou recusar um pretendente antes mesmo de apresentá-lo para a filha, irmã ou cunhada.

No caso de famílias constituídas apenas de filhas, como é o caso dos Makioka, para que os bens não fossem perdidos por falta de herdeiros homens, fazia parte da cultura adotar um homem para que o mesmo assumisse os compromissos e permitisse a sucessão do 家-*ie* ou o seguimento do sobrenome da família.

Tatsuo foi o escolhido para assumir as responsabilidades da família e, assim, Tsuruko e Tatsuo representam a casa central dos Makioka. Apesar de ter herdado os negócios, por não entender do assunto e receoso pela instabilidade econômica, Tatsuo deixou a administração do empreendimento para um antigo gerente.

Satiko é a segunda filha. Por ser a segunda na sucessão, ela não tinha a mesma reponsabilidade que Tsuruko e seu esposo. Se compararmos com a irmã mais velha, Satiko

<sup>44</sup> TANIZAKI, J. *Sasame Yuki*. Tóquio: Kodansha, 1948.

possui mais liberdade para tomar decisões, além de não precisar se preocupar com os negócios e com o peso de manter o status da família Makioka.

Como a irmã mais velha, Satiko também casou-se pelo sistema de apresentação de casais, conhecido como お見合い – *omiai* ou, ainda, como casamento arranjado. Esse modelo utilizado para o processo do matrimônio era utilizado até meados do século passado.

Com o intuito de encontrar uma pessoa adequada, geralmente as famílias contratavam investigadores para checar os antecedentes do pretendente e, ainda, contavam com uma pessoa para intermediar o processo, o 仲人 - *nakôdo*.

Dois itens eram considerados de extrema importância, o 家柄 – *iegara*, que verifica o nível educacional, o salário, a religião, os passatempos, a opinião política e o estado psicológico; e o 血統 – *kettô*, a linhagem familiar ligada ao sangue.

Após o aval para o primeiro encontro, os dois interessados participavam de uma reunião formal, onde as famílias poderiam se conhecer de fato e verificar a personalidade e aparência do candidato/a. Esse sistema se opõe ao 恋愛結婚 – *ren'ai kekkon*, o casamento por amor, mais comum após o término da Segunda Guerra Mundial.

Satiko casou-se quando seu pai ainda estava vivo e a família ainda detinha poder econômico para pleitear um pretendente desejado. O formato familiar de Tsuruko e Satiko corresponde ao padrão e as duas correspondem à imagem de “boa esposa, mãe sábia”. Nesse contexto, o homem ocupa o espaço externo e a mulher o espaço doméstico. O que chama atenção ao enredo é a narração dos bastidores da vida privada e da imagem social de todos esses hábitos.

O distanciamento geográfico e a mudança simbólica de Tsuruko e família para Tóquio também são um aspecto relevante para o relacionamento entre a irmã mais velha e as irmãs mais novas e para a mudança de perspectiva em relação à reestruturação de poderes hierárquicos. Ou seja, sabendo que os valores são construídos e estão em constante

modificação, aqui compreendemos como a depressão econômica que ocasionou a perda do capital de famílias dominantes altera a vigência do poder.

Apesar de ainda carregarem um nome considerado importante dentro da classe alta da região de Kansai, os Makioka foram obrigados a se adaptarem ao novo contexto, o que levou à mudança da irmã mais velha de Osaka para Tóquio.

Assim, apesar de não ser a responsável por suas irmãs mais novas, após a transferência do marido de Tsuruko para a capital, Satiko passou a cuidar de Yukiko e Taeko. Diferentemente de sua irmã mais velha, Satiko não era tão rígida e também não se preocupava em demasia com a decadência do nome da família. Mais prática, objetiva e maleável ao lidar com as intempéries, de certa forma podemos vislumbrar aspectos de sua personalidade, como o da *shin'onna*, a mulher que é capaz de refletir, de se adaptar e de se reposicionar ante às novas possibilidades para a ocupação do espaço social da mulher. Numa conversa com a *nakôdo*<sup>45</sup> Itani, Sachiko diz:

“[...] é que as pessoas da casa central são antiquadas, um tanto vagarosas em tudo o que fazem...Eu, porém, compreendo a sua preocupação, senhora, e lhe asseguro que, pessoalmente, aprovo esta proposta. Vivo dizendo que, hoje em dia, exigências antiquadas têm de ser postas de lado ou Yukiko nunca se casará. Sendo o pretendente sério e idôneo, o resto não devia importar muito.” (TANIZAKI, 2005, p. 63)

A terceira irmã, Yukiko, diferente das outras três, tem feições que transmitiam um ar de tristeza, vestia-se apenas com quimonos e continuava solteira apesar de seus trinta e poucos anos. Apesar da iminente falência dos negócios da família e da falta do patriarca, tanto Yukiko, como as duas irmãs mais velhas recusaram diversos pretendentes, buscando sempre alguém que estivesse à altura dos anos de glória do clã Makioka.

---

<sup>45</sup> Pessoa encarregada em intermediar o processo matrimonial entre duas partes.

Essa é a personagem que tenta resgatar “algo perdido” entre o mundo moderno e os valores tradicionais que fizeram parte de sua realidade, desde a infância até a morte de seu pai. Ao se referir à atitude do cunhado, quando o mesmo deixou a responsabilidade do empreendimento familiar para outra pessoa, Yukiko passou a nutrir rancor pelo “irmão mais velho”: “Saudosa dos bons tempos, Yukiko considerou essa atitude pouco satisfatória e continuou a imaginar que, do seu túmulo, o falecido pai concordava com ela e condenava o cunhado.” (TANIZAKI, 2005, p. 20)

Essa personagem é peça chave para o enredo, pois o desenrolar da história gira em torno da busca, das frustrações, dos encontros oficiais marcados, das investigações dos pretendentes, da ansiedade de encontrar um parceiro e do receio de abandonar seu cotidiano para passar a exercer as funções de esposa, cumprindo o esperado papel social. Yukiko é a representação da angústia e das incertezas do novo mundo. Ao mesmo tempo em que deseja seguir à risca todas as tradições, também não sente que o casamento seja a solução, mas uma situação que exige que se adentre em um espaço social de responsabilidades diversas e liberdades mínimas.

[Yukiko] “Nada nem ninguém a prendia emocionalmente, era livre para se casar a qualquer momento, no dia seguinte até, caso quisesse. Apesar de tudo, achava que se afligiria muito se isso de fato acontecesse e não pudesse mais se encontrar com Sachiko, a irmã com quem melhor se dava e que mais a apoiava.” (TANIZAKI, 2005, p. 41)

Através do processo matrimonial, Jun’ichirô Tanizaki faz reflexões quanto à sociedade japonesa em si. Casar não era um sonho ou a concretização da união de duas pessoas que nutrem afeição uma pela outra, mas significa cumprir a obrigação respectiva de ser mulher e de ser homem. Já o casamento entre pessoas pertencentes à classe social mais abastada, desde o fracasso de encontrar o marido ou a esposa, fazia parte de um sistema rígido e não

condizente com o discurso de um Japão moderno em que se defendia que homens e mulheres eram igualmente considerados perante o olhar governamental. Contudo, como no caso de Yukiko, casar ou não casar jamais fora opcional, pois arruinaria seu futuro, o futuro de sua irmã mais nova e a reputação de sua família.

A instituição do casamento serve de escopo para mostrar o drama que, num primeiro momento, pode ser considerado fútil em nossa época, por revelar questionamentos quanto à obrigatoriedade do matrimônio para a formação da estrutura familiar esperada. Porém, na política de hegemonia nacional e da obrigatoriedade da ocupação de espaços específicos dentro da estrutura social, a relevância do casamento é notada pelo fato de validar a identidade do sujeito, sem levar em conta a alteridade do indivíduo ou a possibilidade de novos discursos formados com base em novos entendimentos e inter-relações do mundo externo e interno.

Por último, temos a caçula Taeko, que “diferentemente de Yukiko, era extrovertida e espirituosa [...]” (TANIZAKI, 2005, p. 26). Suas roupas ocidentais, o fato de externar sua opinião abertamente e a busca pela profissão não só a afastam do modelo tradicional da mulher japonesa como podemos configurá-la como a *modan gâru*.

Ela também foi uma das responsáveis por retardar o casamento de Yukiko. Como a casa central jamais permitiria que a irmã mais nova se casasse antes da mais velha, Taeko e seu amante decidiram fugir para viver sua paixão juvenil. Tal acontecimento acabou noticiado pelo jornal local e ao invés de mencionar o nome correto, foi publicado que a fugitiva era Yukiko. Porém, esse episódio relatado no início do livro marca e quase que determina o futuro de Taeko.

A informação expressa que explica um dos motivos pelos quais a irmã mais velha tinha dificuldades de encontrar um bom pretendente que relevasse esse deslize da família, na realidade, pode ser considerado como uma pequena pista para compreendermos o futuro dessa

garota. Atos inconsequentes devido à imaturidade que, mais tarde, tornam-se atos de rebeldia contra a rigidez do sistema vigente. Enfim, Taeko expressa a mulher que não se enquadra nos padrões, com atitudes espontâneas e com o desejo de independência das amarras sociais, ela representa tanto a inadequação do indivíduo em relação às instituições consideradas tradicionais, o sujeito que se afasta do seu grupo devido à inflexibilidade da estrutura social, a aproximação com a cultura ocidental e o símbolo negativo da mulher "libertina", fragmentada e sem direito a um espaço na sociedade.

Seguindo a teoria de Stuart Hall (HALL, 2006), na qual se encontram explicações sobre as três concepções de identidade: repara-se que a primeira é o sujeito construído com base no Iluminismo e que parte do pressuposto da homogeneidade do indivíduo, um ser idêntico e rígido; a segunda é o sujeito sociológico, que considera as relações com o mundo exterior para se construir os valores e conceitos; a terceira é o sujeito "pós-moderno", um indivíduo fragmentado, descentralizado e variável. Pois bem, a posição ocupada na rede relacional entre as irmãs expõe em quais bases elas construíram suas identidades.

Sendo assim, se fizermos a correspondência entre texto e teoria, pode-se fazer a leitura de que Tsuruko representa o ser de uma única verdade, o qual é estabelecido numa cultura bivalente, que separa o "certo" e o "errado". Seu papel no livro era o de considerar os candidatos e, mesmo que não estivesse a par dos sentimentos da irmã ou da necessidade de urgência para resolver as questões relacionadas à escolha desses pretendentes, no final, a palavra de seu marido e de suas próprias resoluções seriam as oficiais. O destino da família Makioka estava nas mãos da casa central e, mesmo conscientes de que a agilidade era essencial para resolver a problemática de Yukiko, tanto Tatsuo como Tsuruko pecavam pela cautela para manter a ordem e os procedimentos.

Sachiko representa a flexibilidade, o sujeito sociológico, pois desfruta da liberdade herdada por conta da hierarquia entre as irmãs, e está disposta a aceitar mudanças como o

amor e a atenção que Yukiko nutre por sua filha, deixando que a mesma fique mais aos cuidados da tia do que da própria mãe, além de apoiar Taeko no seu ofício como artesã e também acreditar que a situação de Yukiko já não permitia exigir muito de seus pretendentes.

Enquanto isso, Taeko é a representação desse ser "pós-moderno", uma pessoa que não se encaixa nos parâmetros tradicionais e também já não carrega as angústias da falta de adaptação entre o antigo e o moderno. Ela é um indivíduo fragmentado, fruto de uma realidade fragmentada. Isto é, a autoconsciência da jovem permite a redefinição de sua identidade quando se expressa artisticamente, tentando viver de forma independente, sem seguir o ideal de "Boa esposa, mãe sábia".

Contudo, devido ao seu comportamento desafiador, Taeko sofre com o preconceito da sociedade, sendo impedida de alcançar seus objetivos como o de viver de sua arte, o de casar-se com alguém de classe inferior ou mudar-se para o exterior, acreditando que no Ocidente poderia viver livremente.

E onde podemos encaixar o perfil de Yukiko? Sua representação não condiz com a de nenhum dos três tipos de identidade explanado por Stuart Hall (HALL, 2006). Essa personagem se mostra saudosa do passado, tanto em seu estilo como em pensamento. Sua beleza era "sombria" e, curiosamente, suas feições combinavam apenas com as vestimentas tradicionais, porém apenas os quimonos coloridos, similares aos utilizados pelas cortesãs é que lhe caíam bem.

Além disso, sua idade considerada avançada para casar-se e a sensação cômoda de permanecer aos cuidados da irmã, nutrindo um afeto não costumeiro pela sobrinha, a colocam numa posição entre a nostalgia em relação ao passado e, ao mesmo tempo, a insegurança ou até a relutância em prosseguir por um caminho que, ironicamente, a leva aos moldes familiares antiquados.

Em todo o livro, Yukiko não demonstra sentimentos extremados nem sobre o próprio casamento nem em ocasiões de divergência de opinião. Na ocasião em que retorna de Tóquio, seu sentimento de felicidade era contido: “Embora nada dissesse, não conseguia esconder a alegria de estar de volta a Kansai, de estar naquela sala de visitas em companhia das irmãs e do cunhado, esquecida das horas, apenas a conversar.” (TANIZAKI, 2005, p. 193).

Enquanto Taeko demonstrava claramente seus sentimentos, Yukiko mantinha a postura considerada adequada, porém também confundida com falta de vitalidade e introspecção. Contudo, no terceiro livro, ela interpela a irmã mais nova quanto à sua relação de longa data com o jovem Kei e os inúmeros objetos adquiridos, teoricamente, com o esforço-de seu trabalho como artesã, mas - na realidade - furtados pelo amante da jovem. Ao enfrentar a irmã, Yukiko é a que se mostra mais indignada com a situação hipócrita de Taeko, atraída pelos bens materiais sem ter condições de adquiri-los com o próprio ganho.

“Yukiko, nada exaltada, mexia no vaso solitário de vidro, dentro do qual havia um crisântemo, e evitava olhar para Taeko. Sua voz mantinha o mesmo ritmo de sempre, e as pontas dos dedos que seguravam o vaso solitário também não pareciam trêmulas [...]” (TANIZAKI, 2005, p. 660).

Nesse trecho curto, quase que perdido nos diversos diálogos e descrições de situações cotidianas Yukiko se sobressai, sendo a única a indagar quanto aos métodos da irmã. Assim, suas atitudes antes confundidas com a submissão em relação às irmãs, na verdade eram parte de uma conduta digna.

Vale ressaltar o momento simbólico no qual ela desabrocha e se mostra ao mundo. O crisântemo, símbolo nacional da casa Imperial do Japão<sup>46</sup>, é flor típica do outono, época em que seu desabrochar é sublime, aparece sem alardes nesta cena e exige que o leitor fique atento para a delicadeza desse instante. Então, o instante em que olha para o vaso com a flor

---

<sup>46</sup> O símbolo oficial da casa Imperial é um crisântemo amarelo de doze pétalas. É dito que o Imperador senta-se no trono do crisântemo.

solitária de crisântemo mostra, com sutileza, a força com que Yukiko, isolada por seus próprios princípios, se empenha para indagar sobre a vontade de Taeko, de se mostrar autônoma apenas para ostentar um estilo de vida influenciado pelo capitalismo ocidental.

Convicta de seus valores, podemos dizer que ela é um ser em "transposição", ou seja, deslocada da nova realidade, buscando preservar alguns valores tradicionais devido à sua ética e moral, criticando a vontade desenfreada de independência hipócrita do indivíduo dito "moderno", mas sentindo o peso de um costume que a aprisionaria numa posição social imposta pelo governo e pela sociedade.

No penúltimo parágrafo, as últimas palavras que descrevem o sentimento de Yukiko quanto ao casamento inevitável, exteriorizam o sentimento de pesar e angústia da jovem senhora: "Quem dera não fosse o traje de noiva!" (TANIZAKI, 2005, p. 741). Somados a isso, os acontecimentos finais terminam com a descrição do número de vezes que Yukiko evacuara nos dias precedentes ao seu casamento. Utilizando momentos tão cotidianos e aparentemente triviais, o autor dá o tom de naturalidade ao momento, sem encantos falsos, caracterizando sentimentos e sensações que deixam explícita a rejeição que ela sente pelo casamento.

Assim, percebemos que a identidade das quatro irmãs demonstra não só a heterogeneidade numa nação que buscava a harmonia na homogeneidade da sociedade, mas também as mudanças econômicas do período das décadas de 30 e 40, além das influências externas e as políticas governamentais impositivas. Essas diferentes identidades mostram o conflito entre gerações, a adaptação às novas realidades, o choque do ser fragmentado, alvo dos preconceitos pela inadequação às regras sociais, além do anseio por um mundo inexistente, fora das fronteiras do mundo real.

No texto, o narrador apresenta uma comparação interessante entre Sachiko, Yukiko e Taeko, como exemplo dessas três representações de sujeito:

“[...] Yukiko teria um gosto genuinamente nipônico, e Taeko, um gosto ocidentalizado. Já Sachiko seria considerada um meio-termo entre as duas irmãs. Taeko tinha nariz e olhos bem definidos, num rosto arredondado e físico robusto com ele condizente, enquanto Yukiko, ao contrário, possuía rosto fino e corpo esguio. Quanto a Sachiko, constituía outra vez uma mistura das melhores características desses dois tipos físicos opostos. Taeko usava quase sempre roupas ocidentais, Yukiko, quimonos, enquanto Sachiko vestia roupas ocidentais no verão e quimono nas demais estações.” (TANIZAKI, 2005, p. 47)

Outra forma sutil utilizada para expor as diferenças entre as irmãs, evidenciando as diferenças de representação identitária, são os nomes dados a elas.

Tsuruko, a filha mais velha é a personagem que representa o tradicionalismo e a rigidez do sistema familiar. Em japonês, 「鶴の一声」 - *tsuru no hito koe* ou “a voz do grou”, expressão idiomática da cultura japonesa para designar aquele que tem a última palavra, o sujeito de grau mais elevado que simboliza a “voz da autoridade”. Assim, Tsuruko é quem transmite a decisão vinda da casa central, sem aceitar questionamentos, sempre demonstrando o afastamento hierárquico em relação às irmãs.

Sachiko, a segunda filha é mais maleável e até mesmo sua beleza é descrita como estar dentre a das duas irmãs mais novas. O ideograma de seu nome é 「幸」 - *shiwase*, que significa “felicidade”. É a personagem que, ao mesmo tempo, participa das tradições do processo de casamento, mas também se mostra mais aberta a aceitar a nova realidade de sua família, mesmo ao lidar com os problemas de Taeko. No final, a situação cômoda de ter Yukiko cuidando de sua filha também colabora para o retrato de uma pessoa que está desfrutando de sua vida com mais beleza e frescor.

Contudo, a sua personalidade e as suas feições chegam a ser uma ameaça durante os encontros entre Yukiko e seus pretendente. Afinal, Sachiko costumava se destacar entre as

duas irmãs: “Tudo o que a irmã mais velha tem de alegre e moderna, a mais nova tem de triste e retraída. Ou ainda: A jovialidade e a vivacidade da irmã mais velha se espalharam por todo o recinto e simplesmente eclipsaram a irmã mais nova...” (TANIZAKI, 2005, p. 55). Enfim, ela é a personagem que aparenta estar mais feliz e satisfeita com sua situação de vida.

Yukiko, a terceira filha, tem em seu nome o ideograma 「雪」 - *yuki*, que significa neve. Ela é a mais tímida e introspectiva dentre as irmãs e “[...] quem melhor que Yukiko se enquadraria na classificação de beleza frágil e pura da moça de antigamente, criada em redoma de vidro e a salvo das mazelas humanas?” (TANIZAKI, 2005, p. 55). Como a neve, ela é bela, delicada, mas também transmite frieza e vulnerabilidade.

Se pensarmos na questão estética, o *wabi-sabi*<sup>47</sup> exemplifica a personalidade de Yukiko: da mesma forma que a fragilidade dos flocos de neve demonstram a beleza da impermanência, da perfeição do imperfeito e até mesmo a inevitabilidade de seu fim, essa personagem também apresenta essas características. O próprio nome original do livro, que é o resultado da composição de dois ideogramas e, separadamente pode ser lido de outra maneira, 「細」 「雪」 「ほそい」 「ゆき」 - *hosoi yuki* ou “neve leve”, remete a essa imagem bucólica e bela da neve, indicando a transitoriedade das verdades.

Enfim, temos Taeko, a caçula da família. Em japonês, 「妙」 - *myô*, caso utilizado como substantivo pode significar o excepcional, o estranho, o não usual; se empregado como adjetivo adquire o significado de excelente.

Ela era, de fato, a que menos se enquadrava nos padrões de uma mulher da década de 30-40, além de ser a única a desenvolver seu talento artístico como profissão. Como o seu nome sugere, a herdeira mais nova dos Makioka seguiu um caminho completamente diferente do das irmãs, sendo uma representante da *modan gâru*.

---

<sup>47</sup> Conceito de base religiosa Budista, que evoluiu com os anos e é utilizado para designar a estética em várias expressões artísticas como a cerâmica e, nos dias atuais, está ligado à interpretação da qualidade imperfeita, a beleza da simplicidade.

Resumindo, tanto o nome como a representação dessas quatro mulheres no texto indicam o conflito entre as gerações, bem como o declínio e a decadência de valores sociais. No jogo relacional entre as personagens, temos a batalha entre as ideias retrógradas (Tsuruko), a felicidade do sujeito que não apenas se adapta à nova realidade, mas que vive o privilégio de pertencer ao que se considerava desejado socialmente (Sachiko), a reflexão sobre a melancólica situação do indivíduo cuja beleza não é mais apreciada e, fatalmente, será sobrepujada pelo moderno (Yukiko) e, por fim, o despontar do novo, o ser que caracteriza a inevitável mudança de condições ocasionadas pelas transformações da nação (Taeko).

Assim, podemos conferir a transformação da imagem da mulher japonesa no contexto familiar dos Makioka, mostrando que não existe o unívoco numa sociedade. Mesmo que o discurso de Simone Beauvoir comece com a frase impactante “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 1967) e que essa obra não questione o significado da palavra “mulher” em si, as quatro irmãs foram expostas a condicionantes sociais, sendo a temática do casamento um exemplo explícito para compreendermos de que forma as japonesas eram obrigadas a seguir uma série de etapas, para finalmente, cumprirem a sua função participativa na sociedade.

Essa coexistência, numa rede hierárquica familiar, demonstra que as exigências também estão centradas no cerne íntimo, deixando pouco espaço para o livre arbítrio. Como vimos anteriormente, o espaço doméstico não está dissociado das demandas sociais do indivíduo, ou seja, mesmo que a intimidade ofereça a privacidade do espaço físico, o poder institucional vigente no Japão determinava quais deveriam ser as atitudes e os comportamentos adequados para as mulheres.

Quando Yukiko se ressentir que o assunto de seu casamento possa ocasionar olhares irônicos entre os hierarquicamente inferiores, isso causa-lhe vergonha e traz à tona a realidade que assolava seu destino: casar-se ou não ser reconhecida socialmente.

“[Yukiko] Seja como for, gostaria, de agora em diante, que não comentassem esses assuntos perto da criadagem. Veja bem, não me incomoda comparecer a um *miai*, entende? Eu, apenas...não suporto imaginar essa gente comentando depois: “Ainda não é desta vez que ela vai conseguir se casar!”. (TANIZAKI, 2005, p. 60)

As cenas em que as irmãs costumam apreciar o florescer das cerejeiras ameniza a tensão dos impasses causados pelas dificuldades em encontrar um marido para Yukiko, e o problemático espírito libertador de Taeko, trazendo para a trama momentos nostálgicos da aparente harmonia e paz da Era Edo.

Pinceladas de rituais como esse ou de idas ao teatro são respostas para a crescente crise de identidade da própria nação. Isto é, as imposições para que a sociedade demonstrasse uma harmonia social, onde não havia conflito ou diferenciações prejudiciais entre as classes e o significado da cidadania era carregado de obrigações, assim, marginalizando qualquer indivíduo que não as satisfizesse.

Esse *embodiment*, ou seja, a representação do corpo que é condicionado pelo ambiente no qual vive, deixando claro que não nos referimos ao questionamento quanto ao corpo sexual, mas ao ser determinado pela cultura, pelo espaço, pelas leis, pelo poder, ajudamos a investigar a descontinuidade entre o ideal de mulher proposto e a sua representação na prática. Isso significa que existe um *gap* entre o recomendado pelas instituições do poder e o que de fato as mulheres demonstravam ser.

O relacionamento entre as irmãs mostra essa descontinuidade entre o discurso nacionalista e a realidade da sociedade onde vigoram os ideais de masculinidade versus os da feminilidade, deixando pouco espaço para que a mulher se afastasse de valores patriarcais e pudesse ter mais liberdade para escolher, ou ainda, para se aceitar como sujeito único, sem a contextualização da voz masculina que reverberava também na voz feminina da época.

Taeko, símbolo dessa mulher que, ao mesmo tempo, não representa a figura da mulher generalizada, é o indivíduo que sofre a rejeição de ambos os lados, sem pertencimento e sem reconhecimento perante os seus parentes mais próximos, e nos dá o exemplo da geração que passa a questionar os valores culturais que aprisionam e impelem o indivíduo a ser apenas um único "ser ideal". Ela indaga aos outros e a si mesma quando narra a história de amor de Katarina, a amiga russa que mal chegara ao Japão para trabalhar como secretária e em pouco tempo se casaria com o presidente da companhia.

"Na cabeça de Sachiko, um jovem rico e presidente apaixonar-se pela secretária recém-contratada e chegar a desposá-la era história de cinema e não acontecia na vida real. Mas aquilo não era mesmo possível? Como dizia Taeko, se até uma mulher como Katarina, nem tão bonita assim nem com tantas habilidades, tirara a sorte grande...". (TANIZAKI, 2005, p. 548)

Ao analisarmos o contexto onde a identidade do sujeito não é mais unificada, mas estruturada na conjunção entre o "eu" e a sociedade, quase que num enfrentamento para se impor uma verdade ou outra, o destino de Taeko é resultado tão sombrio quanto a prisão conjugal a que Yukiko estava sendo conduzida. Ela é deserdada pela família, o bebê que teve nasceu morto, o amante de longa data trocou o silêncio por ressarcimento financeiro e terminou como um atendente de bar. No fim do texto, o tom fatalista é indicado pela seguinte descrição:

"Na noite do dia 25 de abril, veio às escondidas a Ashiya despedir-se de Teinosuke, Sachiko e os demais, e também buscar seus pertences. [...] Ninguém tinha como saber que ela constituiria família antes mesmo de Yukiko, pensou. Reuniu o que de seu havia ficado na casa até então. Embrulhou tudo num lenço com desenhos chineses e, depois de conversar por uns trinta minutos com todos, foi embora para Hyogo." (TANIZAKI, 2005, p. 741)

A inevitabilidade do sistema marca a clandestinidade como produto da vergonha e a despedida desse grupo do qual fez parte sua vida inteira é resumida “num lenço”. Marginalizada e socialmente isolada, a representação de Taeko transmite a ideia negativa da *modan gâru*, que na realidade era o resultado da própria rigidez social, estigmatizada pelo 周囲から白い目で見られ – *shûi kara shiroi me de mirare* ou subjugada pela “frieza do outro”, pelo desdém do próximo. Assim, mesmo com o espírito livre, era impossível conquistar um espaço confortável dentro da sociedade.

Em outras palavras, em *As irmãs Makioka*, as mulheres japonesas modernas retratam a falta de liberdade para estabelecer a sua própria identidade. Sendo assim, as instituições definiam essa identidade da mulher com o papel de “mãe, esposa e dona de casa”, mas desprezavam as “arestas” que são preenchidas pelas experiências singulares de cada indivíduo, partindo da pluralidade e heterogeneidade do sujeito.

Dessa maneira, de forma sutil, as imposições situacionais, a mudança dos parâmetros, a relatividade dos valores da época e as experiências vividas por cada uma dessas mulheres permitiu o desenvolvimento da autoconsciência, expressa através da infelicidade e da angústia causadas, em particular, pelo sistema tradicional de casamento.

No momento em que Sachiko compara a si mesma e as suas irmãs com Katarina, a moça russa, ela consegue fazer uma breve análise da condição das japonesas, aprisionadas pelo medo da reprovação social:

“Talvez estivesse errada em comparar uma moça russa, branca e destemida com uma de família tradicional de Osaka, mas diante de mulheres como Katarina, podia perceber o quanto ela e as irmãs eram covardes. Até mesmo Taeko, vista pelas irmãs como “arrojada”, que não pensava nas consequências de seus atos, em momentos cruciais mostrava-se um pouco temerosa em relação à sociedade, e até então não tinha conseguido ficar com

a pessoa amada. Já Katarina, mais nova que ela, abandonara a mãe e o irmão e percorrera o mundo em busca de sua própria sorte.” (TANIZAKI, 2005, p. 548)

Podemos resumir essa limitação pela rigidez e pela importância atribuída ao posicionamento social. E, no sistema “Boa esposa, mãe sábia”, além do poder disciplinar já citado anteriormente, as mulheres e homens sujeitam-se ao coletivismo nacional dentro de suas casas, através do olhar do outro, na estrutura relacional entre as classes sociais, entre pessoas de sexos opostos, entre os mais velhos e entre os superiores, hierarquicamente.

Como citado pela teoria dos “corpos dóceis” de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999), a vergonha de decepcionar, o embaraço do não pertencimento ao grupo são as ferramentas que se vigoram nessa sociedade patriarcal.

Ainda, para encerrar o ciclo desse poder hierárquico, temos a punição ou o castigo social, que é a exclusão desse indivíduo. Vivendo excluído do circuito familiar, evitando prejudicar ou desonrar seus parentes, esse sujeito fica quase que impossibilitado de adentrar no grupo de origem novamente.

Por outro lado, como todo o enredo, o óbvio é rejeitado e o relacionamento fraternal entre as irmãs torna-se um meio para desfazer paradigmas e mostrar, novamente, a autoconsciência da mulher, deixando de lado o preconceito para mostrar um novo ponto de vista.

Antes de dar à luz o bebê natimorto, Taeko sofreu por mais de vinte horas, sem que os remédios japoneses surtissem o efeito esperado. Yukiko e Sachiko não viam a irmã havia mais de meio ano e, mesmo com o casamento em vista, decidiram que não poderiam se negar a ajudá-la.

“Sem pestanejar, Sachiko correu para a sala do diretor, apresentou o cartão de visita de Teinosuke, depositou sobre sua mesa todos os medicamentos

que trouxera e começou a gritar como louca.[...] Não importava quanto custasse, queria que o doutor a procurasse [injeção para estimular as contrações] por toda a cidade de Kobe, alguém devia tê-la. Sachiko tomou tal atitude de modo consciente, e conseguiu sensibilizar o diretor.” (TANIZAKI, 2005, p. 739)

Jun’ichirô Tanizaki expõe as problemáticas da rápida modernização, da estruturação social imposta pelo governo, que ressignifica o relacionamento entre as irmãs. Ou seja, a maneira como elas lidam com essas obrigações faz com que rompam o paradigma básico entre o público e o privado. Isso é ainda mais impactante no caso do Japão, já que esses dois espaços são indissociáveis, pois a esfera íntima está conectada à noção coletivista desse país. Ao padecer com a dor da irmã, já deserdada pela casa central, Sachiko mostra-se autônoma para decidir se expor perante a sociedade e ajudar Taeko, como o texto mesmo diz, “conscientemente”.

É nesse momento que a teoria de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999) sobre os “corpos dóceis” se mostra insuficiente para explicar a construção identitária do indivíduo; afinal, o ato disciplinar realmente limita o comportamento do sujeito, mas não impede que o mesmo faça escolhas que desafiem o sistema. Novamente, a partir de atitudes aparentemente sutis, o relacionamento das irmãs as mostra em sua plurivocidade.

Na medida em que a formação da identidade depende de uma série de fatores externos, a autorreflexão em relação ao mundo e a forma como o indivíduo escolhe lidar com as questões que se apresentam ao longo de seu caminho, transformam e moldam a pessoa. A ambivalência de sentimentos traz à tona novos modos de agir, atribuindo à reflexão pessoal parte importante para a construção identitária.

Linda Alcoff (ALCOFF, 2005) diz que para a compreensão da essência da identidade é necessário dissociar a ideia do sujeito como objeto que terá uma significação única para sua utilização e importância em seu meio, mas, ao contrário, é preciso rever o indivíduo e encará-

lo de acordo com sua singularidade, pois as referências e os contextos diferem a todo o momento.

“Nossas propriedades relacionais podem ser fundamentais para definir quem somos quando temos o determinismo causal sobre as nossas orientações epistêmicas e políticas para com o mundo- o que nós observamos, com o que nos preocupamos – mas também quando afetam profundamente como somos vistos e como interagimos com os outros.<sup>48</sup>” (ALCOFF, 2005, p. 90)

Dessa forma, justamente esse jogo relacional entre as quatro irmãs nos mostra a trama complexa construída pelo autor, deixando claro que existem as barreiras impostas pelas regras sociais rígidas, mas ao expor a opinião, as decisões, os comportamentos de Tsuruko, Sachiko, Yukiko e Taeko, pode-se compreendê-las em detalhes. O autor constrói e desconstrói a imagem da mulher com uma riqueza de pormenores, como detentor de segredos.

Enfim, apresenta a transformação da figura feminina através dessas mulheres. Lembramos que a construção identitária não acontece de modo abrupto, como num simples caso de mudança de opinião, mas é um processo de aprendizado e aquisição de conhecimento, bem como a avaliação do contexto no qual o sujeito se encontra.

Assim sendo, as quatro irmãs encaram as novas condições que lhes são dadas ou instituídas socialmente e, no decorrer do enredo, apresentam suas vontades, suas ideias, receios, medos e atitudes emancipatórias em relação a essas mesmas determinações sociais.

Tsuruko, antes ativa e impositiva, tem de viver a nova realidade de uma família de assalariado e o afastamento de Osaka, longe de seus antigos rituais e de suas irmãs. Sachiko

---

<sup>48</sup> Texto original: Our relational properties can be fundamental to who we are when they have causal determinacy over our epistemic and political orientations to the world- what we notice, what we care about – but also when they profoundly affect how we are seen and interacted with others

adquire independência da casa central, sentindo-se livre para agir sem necessitar da aprovação de Tsuruko e Tatsuo. Yukiko passa a exprimir sua opinião, mesmo que sua personalidade fosse a de uma pessoa retraída. E Taeko luta do começo ao fim para adquirir reconhecimento, que vem com a dor da perda de seu filho, mas também termina com uma nova realidade fora do sistema.

## **CAPÍTULO 3**

### **Transformações pós-modernas**

“Eu tenho a habilidade de discernir certa insanidade inerente à mulher. Por quê? Eu não sei. Fora isso, as mulheres servem como médiuns (shamans), nas minhas histórias. Elas nos guiam para os sonhos ou para o outro mundo. Talvez isso corresponda a algo inerente à minha própria psique<sup>49</sup>.”

Haruki Murakami

---

<sup>49</sup> [http://www.harukimurakami.com/q\\_and\\_a/a-conversation-with-haruki-murakami-about-sputnik-sweetheart](http://www.harukimurakami.com/q_and_a/a-conversation-with-haruki-murakami-about-sputnik-sweetheart), 2015.

Texto original: I may have the ability to discern a sort of insanity within women. Why? I don't know. Aside from that, women serve as mediums (shamans) in my stories. They guide us to dreamlike things, or to the other world. Perhaps this corresponds to something within my own psyche.

### 3.1 Haruki Murakami

“Desde o início da década de 80, uma nova geração de escritores japoneses emergiu para capturar o espírito elétrico e eclético da vida contemporânea nas metrópoles japonesas. Escolheram se expressar através de revistas de médio e pequeno porte – esses jovens autores evitaram os rótulos tradicionais como o *Jun Bungaku*, a chamada literatura pura, e optaram pela ficção.” (BIRNBAUM, 2005, p. 31)

Alfred Birnbaum

Haruki Murakami (1949) é o escritor japonês mais conhecido da atualidade. A quantidade de artigos, ensaios, comentários nas redes sociais, entre outros canais de comunicação que citam o seu trabalho, a sua biografia e até mesmo suas frases são incontáveis. Sua popularidade não se limita ao território asiático e suas obras já foram traduzidas em mais de 40 idiomas diferentes, do armênio ao ucraniano.

Recluso e discreto, pouco se conhece de sua vida pessoal, mas sabe-se que o seu apreço pelo jazz é inspiração recorrente em suas obras. Antes de tornar-se escritor, chegou a ser dono de um bar de Jazz em Tóquio, nomeado *Peter Cat*, até 1981.

Similar ao realismo fantástico presente em suas obras, Haruki Murakami começou a escrever em 1979, inspirando-se durante uma partida de baseball, quando decidiu que poderia colocar no papel uma história. 風の歌を聴け- *Kaze no uta wo kike* ou “Ouça o cantar do vento”<sup>50</sup> (MURAKAMI, 1979) foi o resultado de sua primeira empreitada como escritor e o relativo sucesso o incentivou a continuar escrevendo.

O estilo do escritor foi considerado inusitado, pois o que se apresenta como real no texto pode deixar o leitor confuso e intrigado, procurando explicação para o inexplicável. De indubitável criatividade, seus escritos geralmente estão em primeira pessoa e surpreendem ao

---

<sup>50</sup> Sem tradução oficial para a Língua Portuguesa.

mostrar humor mesmo ao descrever situações trágicas como em 神の子どもたちはみな踊る (2000)- *Kami no kodomo-tachi wa mina odoru* -“Todas crianças de Deus dançam”<sup>51</sup> (MURAKAMI, 2000), que relata a destruição de Tóquio por um sapo gigante. Além disso a forma como o estranho se apresenta, quase num transe das personagens, num mergulho ao inconsciente ou até mesmo numa pincelada de universos paralelos.

Ainda assim, posso me aventurar a afirmar que Haruki Murakami é o mais estrangeiro dos escritores japoneses, pois as referências à cultura ocidental bem como à cultura pop, estão presentes nos seus textos. O leitor nipônico de *Norwegian Wood* (1997) pode sentir um estranhamento ao se deparar com um texto repleto de palavras estrangeiras escritas em *katakana*<sup>52</sup> (MURAKAMI, 2008a). Além da própria língua inglesa, ávido leitor de autores ocidentais como Franz Kafka, que foi óbvia inspiração em *Kafka à Beira-mar* (2002), seus trabalhos apresentam referências às suas diversas leituras (MURAKAMI, 2008b).

Nesses mais de trinta anos de carreira, a temática e a abordagem das problemáticas vividas pelo sujeito pós-moderno foram mudando ao longo do tempo. Na primeira fase, seus livros, ensaios, contos publicados desde o início de sua carreira até o fim dos anos 90 são marcados pela angústia individual das personagens. A trilogia do “Rato” é um exemplo dessa melancolia do homem desiludido com o mundo atual: *Kaze no uta wo kike*, de 1979 (MURAKAMI, 1979)<sup>53</sup>, 1973年のピンボール – *Pinball, 1973* ou “1973 o ano do pinball”<sup>54</sup>, de 1980 (MURAKAMI, 1980) e, 羊をめぐる冒険- *Hitsuji wo Meguru bôken* ou *Caçando carneiros*, de 1982 (MURAKAMI, 2014).

Os dois primeiros livros só foram traduzidos para a língua inglesa em 2015, mas a terceira obra da série é a mais conhecida e também é a que lhe rendeu reconhecimento internacional. No enredo, a história da procura de um carneiro com uma estrela na parte

<sup>51</sup> Sem tradução oficial para a Língua Portuguesa.

<sup>52</sup> Grafia japonesa para escrever palavras estrangeiras ou quando se dá ênfase a uma palavra ou frase.

<sup>53</sup> Sem tradução oficial para a língua portuguesa.

<sup>54</sup> Sem tradução oficial para a língua portuguesa.

inferior de seu corpo é um meio para discutir sobre a solidão, o egoísmo e o sistema rígido que sufocava o sujeito e o levava a buscar apenas bens materiais.

O carneiro está relacionado tanto à modernidade como à perda da singularidade. O carneiro domina três pessoas. O primeiro foi um professor universitário que assumira um cargo de relevância no Ministério da Agricultura. Ele fora enviado para a Manchúria com o objetivo de analisar o local para a criação de carneiros e, por volta de 1935, o animal entrou em seu corpo. O segundo foi o chefe da direita. Apesar de ter nascido pobre, ele era filho do homem que comandou a invasão do território *ainu* (povo nativo do arquipélago japonês). O carneiro o dominou logo após sair do corpo do professor. [...]O animal estava construindo uma rede poderosa em que o conceito de unidade seria completamente devastado.” (ISOTANI, 2011)

O egocentrismo domina o indivíduo de tal forma que o mesmo não seria capaz de lutar contra a fraqueza e a falta de moral. A vulnerabilidade diante dos sentimentos de ganância, inveja, cobiça é encarada como covardia do sujeito e são emoções das quais, nós, produto dessa sociedade pós-moderna, temos dificuldade de nos afastar. “Rato” explica a sensação de ser invadido por tal força:

“[...] Não consigo explicar a situação em palavras. É como um cadinho que engole tudo. Lindo a ponto de você perder os sentidos, mas ao mesmo tempo medonho, de tão maldoso. Se você deixar seu corpo afundar nesse cadinho, tudo se apaga. Consciência, noção de valor, emoções e sofrimento, tudo desaparece. Assemelha-se ao dinamismo do instante em que a fonte da vida surgiu num pequeno ponto do universo.” (MURAKAMI, 2010, p. 316)

Depois de uma temporada nos Estados Unidos, Haruki Murakami retornou ao Japão, logo após o grande terremoto de Kobe e do ataque de gás venenoso no metrô de Tóquio, em 1995. Nessa fase, a temática do trauma coletivo fez parte de vários textos: アンダーグラウ

ンド –*Underground* (MURAKAMI, 1997) foi um projeto não-ficcional baseado nos depoimentos dos sobreviventes ao incidente no metrô de Tóquio.

A partir dos anos 2000, com reconhecimento consolidado pelo sucesso de vendas, tanto no Japão como nos Estados Unidos, Haruki Murakami dá início a uma fase mais madura, no sentido de que seus heróis discutem sobre a desilusão coletiva, sobre o lado mais sombrio da sociedade, sobre tabus quanto à sexualidade, aos desejos e à melancolia social. A ironia, o humor, o abstrato e o surrealismo continuam presentes em suas obras e, talvez, exerçam o papel relevante de permitir que o leitor se liberte e adentre mundos paralelos para que o mesmo consiga refletir sobre as problemáticas da atualidade.

Ainda, podemos destacar a disciplina do escritor, que faz dos cuidados com o corpo e da mente parte importante de sua vida diária. Além de cumprir uma rotina regrada, de dormir cedo, acordar cedo e sentar-se em seu escritório para escrever, Haruki Murakami é um maratonista, tendo participado de várias competições. O livro *走ることに ついて 語る とき に 僕の 語る こと* - *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto* (MURAKAMI, 2007), traduzido para o português com o título *Do que eu falo quando eu falo de corrida* (MURAKAMI, 2010) é uma obra não-ficcional baseada em sua experiência como corredor e atleta de triatlo. Ao expressar sua frustração no que se refere à natação, o autor se mostra bastante perseverante e expõe uma característica importante de sua personalidade, como pessoa e como escritor: a força de vontade.

“[...] Mas de algum modo não me sentia feliz. Meu fracasso no triatlo era em parte responsável. Um dia, pensei, vou ter minha vingança. Quando se trata de coisas como essa, sou muito tenaz. Se existe alguma coisa que não consigo fazer mas quero fazer, não relaxo enquanto não for capaz de fazer.”  
(MURAKAMI, 2010, pp; 135)

Além de diversas traduções e contos, as obras de destaque desde 2000 são: *Minha querida Sputnik*, de 1999 (MURAKAMI, 2008); *Kafka à beira-mar*, de 2002 (MURAKAMI, 2008b); *Após o anoitecer*, de 2004 (MURAKAMI, 2009); *1Q84*, entre 2009-2010 (MURAKAMI, 2013-2014)<sup>55</sup>.

No geral, Haruki Murakami se mostra um escritor que escreve sobre temas complexos, misturando abstração e subjetividade, mas com um estilo ágil, que entretém o leitor. Numa entrevista sobre o livro *Kafka à beira-mar*, disponível no site oficial<sup>56</sup>, ele resume sua razão de escrever:

“Para mim, escrever um romance é como ter um sonho. Escrever um romance permite-me, intencionalmente, sonhar enquanto ainda estou acordado. Eu posso continuar o sonho de ontem hoje, algo que você normalmente não pode fazer na vida cotidiana. É também uma maneira de penetrar profundamente em minha própria consciência. Então, enquanto eu vejo isso como um sonho, não é fantasia. Para mim, o sonho é muito real<sup>57</sup>”.

### 3.1.1 Haruki Murakami e o pós-moderno

A obra de Haruki Murakami está sempre relacionada ao pensamento pós-modernista, mas como o conceito é amplamente discutido e pode nos levar a diversas vertentes que se emaranham e não podem ser conclusivas, não pretendemos questionar as teorias em si para responder aos questionamentos quanto aos termos moderno e pós-moderno. Ao contrário, apresentaremos essas duas ideologias de forma sucinta, apenas com o objetivo de posicionar a reflexão sobre a obra de Haruki Murakami e os pontos comparativos entre a mulher descrita por Jun'ichirô Tanizaki e a mulher em *Minha querida Sputnik* (MURAKAMI, 2008).

<sup>55</sup> Todas as obras citadas são títulos da tradução em português, pela editora Alfaguara.

<sup>56</sup> <http://www.harukimurakami.com/>

<sup>57</sup> [http://www.harukimurakami.com/q\\_and\\_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore](http://www.harukimurakami.com/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore). 2015. Texto original: For me, writing a novel is like having a dream. Writing a novel lets me intentionally dream while I'm still awake. I can continue yesterday's dream today, something you can't normally do in everyday life. It's also a way of descending deep into my own consciousness. So while I see it as dreamlike, it's not fantasy. For me the dreamlike is very real

O moderno está intrinsicamente ligado ao capitalismo, o produto é supervalorizado e induz o sujeito ao consumismo como forma de poder e dominação. Sempre que falamos em moderno, como também foi o caso do Japão, nos deparamos com a industrialização, não apenas do processo de fabricação da mercadoria, mas também da própria sociedade. Assim, a ideologia moderna se contrapunha ao arcaico e ao atrasado, dando vazão ao pensamento baseado na razão. Ou seja, o Homem como ser racional era o agente para produzir e solucionar as questões da humanidade. Numa busca dialética para padronizar o indivíduo sempre em busca de superação e conforto econômico e material, esse sujeito tornou-se extremamente centralizado. O capitalismo que dá vazão a esse egocentrismo, ao individualismo exacerbado, era baseado no consumo crescente, na conquista do mercado e na produção de novas necessidades para os cidadãos.

Contudo, a noção de modernidade, baseada na Revolução Industrial, na razão e no progresso do indivíduo numa sociedade organizada, também nos levou à estafa diante de demandas capitalistas cada vez mais complexas. O ideal progressista começou a ser questionado e numa das vertentes dos estudos sobre modernidade e pós-modernidade, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman reflete sobre a "Modernidade Líquida" para questionar o esgotamento do pensamento moderno (BAUMAN, 2003). Nesse caso, as estruturas já não seriam mais estáveis e valores até então incontestáveis passam a ser questionados pela sociedade, a nossa própria forma de nos relacionarmos com o outro se modifica, pois, o sentimento egocêntrico e as estruturas familiares pré-determinadas levam a relacionamentos superficiais e voláteis.

Em *Modernidade e Ambivalência* (BAUMAN, 1999), Bauman afirma que o Iluminismo, a base do pensamento moderno, produziu algo que nada tinha relação com o objetivo inicial, a "consciência da contingência", ou seja, a autoilusão de que se pretendia o

avanço harmonioso de toda a população, mas que, na realidade, a desigualdade é criada pela própria condição do discurso dialético entre os que dominam e os que são dominados.

“A verdade é, em outras palavras, uma relação social (como poder, propriedade ou liberdade): aspecto de uma hierarquia feita de unidades de superioridade e inferioridade; mais precisamente, um aspecto da forma hegemônica de dominação ou de uma pretensão a dominar pela hegemonia.”  
(BAUMAN, 1999, p. 238)

Bauman segue a linha pessimista quanto às promessas do processo da modernidade. Mesmo que esta seja apenas uma das linhas teóricas existentes, o sociólogo introduz também o pensamento da pós-modernidade a que iremos nos referir.

Afinal, quando nos referimos ao escritor japonês Haruki Murakami, o termo pós-modernidade e pós-modernismo aparecem para teorizar sua obra e estilo. Podemos dizer que a desconstrução das ideias que baseavam o pensamento moderno e as tendências artísticas que surgiram no ápice de seu reconhecimento social são a essência de um pós-modernismo que enfrenta a universalização da figura do sujeito.

O termo pós-modernismo ainda faz parte de debates infundáveis e não podemos afirmar a existência de uma ideia única, o que é justamente uma das frentes do pós-modernismo, ou seja, o binarismo que dividia valores entre certo e errado é questionado, dando margem ao indivíduo fragmentado, deslocado, híbrido. Com referências a autores que associam política, contexto social, teóricos como Stuart Hall (HALL, 2006), abre-se a discussão sobre a descentralização do indivíduo como possibilidade para compreendermos o “mal-estar” do sujeito moderno.

Nessa conjuntura, trabalharemos com os termos pós-modernidade e pós-modernismo para nos referirmos aos processos estéticos e sociais de ruptura com o ideal universalista e engessado de representação identitária do indivíduo. Em *Identidade Cultural na pós-*

*modernidade* (HALL, 2006), Hall diz que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2006, p. 12).

É relevante esclarecer também que aqui não nos referiremos à pós-modernidade como oposição à modernidade ou o pós-modernismo em contraposição às expressões artísticas ditas modernistas, mas conceitos similares que ainda estão em constante redefinição.

No Japão, o discurso do pós-modernismo está ligado ao colapso da identidade, à ocidentalização extremada e ao posicionamento da nação no âmbito da globalização. Para o caso da obra de Haruki Murakami, as referências que apontam um trabalho com as características do pós-moderno se encontram justamente no deslocamento social de suas personagens.

O teórico Fuminobu Murakami descreve algumas características que encaixam o escritor japonês no pensamento do pós-modernismo, pois os “[...] protagonistas se sentem levados a se distanciarem da extrema racionalização, da emoção, da totalidade e do individualismo em favor do desapego e da indiferença” (MURAKAMI, 2005, p. 21.)<sup>58</sup>. Ou seja, a falta de comprometimento do sujeito cria uma volatilidade de sentimentos, entre os quais os compromissos com o amor estável deixam de ser importantes para se priorizar a mudança constante de crenças e valores. Bauman reflete em *Amor Líquido* (BAUMAN, 2004) sobre a fragilidade e sobre a falta de estabilidade dos relacionamentos, que estão se tornando periódicos, sem, de fato, criar laços concretos.

Diante dessa sociedade de identidades fragmentadas, baseada no autoritarismo governamental, da ideologia dos discursos de poder em que o mais forte é o melhor, as personagens das obras de Haruki Murakami também mostram que o individualismo

---

<sup>58</sup> Texto original: “[...] the protagonists feel comfortable in distancing themselves from all extreme rationalisation, emotionality, totalisation, and individualisation, favouring instead indifference and detachment”.

exacerbado afasta o indivíduo de uma autoconsciência. Michael Foucault (FOUCAULT, 1999) afirma que a política da totalização e da individualização interferem na construção de identidade e “que isso se deve à postura em relação às estruturas de poder e que devemos esquecer o tipo de individualismo a que fomos impostos a seguir e temos de encontrar novas formas de subjetividade para nos encontrarmos como seres participantes do estado, e não ao contrário” (ISOTANI, 2011). Então, o sujeito deveria lutar contra o pré-determinismo econômico e social impostos pelas estruturas modernas do início do século XX.

Em *Caçando carneiros*, Rato luta contra essas imposições, mas deixa claro que o ser humano tem a fragilidade como ponto vulnerável, no sentido dicotômico entre a força, o poder, a razão versus o receio e a emoção. Isto é, existe uma linha tênue que separa esses conceitos opostos e é nesse momento que o indivíduo demonstra sua fraqueza e deixa-se submeter ao totalitarismo e à individualização, esquecendo-se de sua própria identidade. Rato declara que “[...] é claro que todo ser humano tem suas fraquezas. Mas a fraqueza verdadeira é quase tão rara quanto a força verdadeira. Você não conhece essa fraqueza que arrasta incessantemente para as trevas.” (MURAKAMI, 2010).

De modo geral, Haruki Murakami nos propõe uma nova forma de reconhecer as relações humanas. O humor, a ironia e o desprendimento da realidade global permitem ao escritor trabalhar essa crise de identidade e representação do sujeito nipônico, contrapondo os ideais do indivíduo moderno aos do “ser” unificado e estável. Dessa forma, a crítica que faz em seus textos, tanto da fase mais introspectiva como da fase que retrata problemas gerais do “progresso” da humanidade está presente em seus textos.

E esse conceito pós-moderno apresenta a forma como ele encara a realidade de seus personagens, que são edificados através da desconstrução ou da fragmentação do ideal anterior e fundamentados na pluralidade, que ressignifica o sujeito em seu contexto social, histórico e econômico. Assim, devemos ler a obra de Haruki Murakami como uma ruptura de

representações estabelecidas por ideais de supremacia nacional, mostrando novas formas de interrelações, bem como novos posicionamentos sociais, além da abertura para o questionamento sobre gênero e identidade sexual.

E é justamente nessas novas redefinições que contrapomos a representação da mulher japonesa em *As irmãs Makioka*, fundamentada no auge do pensamento moderno que verificaremos em *Minha querida Sputnik*. Diferentemente do romance da década de 40 - época em que a crise fundamental da mulher era conseguir emergir das inúmeras obrigações e funções a que estavam sujeitas - ultrapassa os limites pré-estabelecidos dos relacionamentos entre homem x mulher e mulher x mulher.

Apesar de todas as diferenças, será que a representação da figura feminina no que tange ao seu posicionamento social também é diversa ou existem resquícios das imposições das instituições reguladoras sobre essas mulheres? O patriarcalismo presente no romance de Jun'ichirô Tanizaki também aparece nesse texto? Esse é apenas um questionamento que será respondido ao analisarmos a construção identitária da japonesa na obra de Haruki Murakami.

### 3.2 A nova visão de mulher em *Minha querida Sputnik*

Nesse romance escrito em 1999, Haruki Murakami (MURAKAMI, 2008) inicia uma nova fase, menos sombria, com leveza no tom dos diálogos e uma naturalidade inesperada ao abordar a homossexualidade do ponto de vista do amor inocente, da paixão avassaladora.

K. é o narrador e participante do triângulo amoroso entre Sumire, ele próprio e Miu. Num romance que dá impressão de ser inacabado, há várias lacunas preenchidas por indagações, solidão e amor.

K., um professor da escola primária nutre uma paixão por Sumire, uma garota descrita por ele mesmo como um tanto desajeitada, sempre vestida com roupas largas, botinas e uns óculos sem grau. Ela passava a mensagem da pessoa subversiva, era contra o sistema padronizado de ensino, se espelhava no poeta e fundador do movimento *Beat*<sup>59</sup>, o americano Jack Kerouac (1922-1969) e perseguia o sonho de tornar-se escritora.

[K.] “Sumire era uma romântica incurável, aferrada a seus hábitos – um pouco inocente, para citar algo simpático. Se começava a falar, não parava mais, porém se estava com alguém de quem não gostava – em outras palavras, a maioria das pessoas do mundo -, mal abria a boca. Fumava demais, e podíamos ter sempre certeza de que perderia o bilhete do trem.”  
(MURAKAMI, 2008, p.8.)

Essa ligação com o escritor americano, com o momento e com o movimento histórico a que ele pertenceu são indícios do sentimento de inconformidade que Sumire nutria pelos padrões da sociedade japonesa. Ela abandona a escola de artes liberais por considerá-la

---

<sup>59</sup> Movimento artístico dos anos 50, levado adiante por jovens de Nova York. Suas principais características eram a luta contra os valores padrões e anti-conformismo. Jack Kerouac foi o primeiro a utilizar a palavra *Beat* para expressar momento de subversão, da rejeição às imposições ditadas pelas estruturas sociais rígidas. A solidão e o afastamento da sociedade marcaram os artistas dessa geração.

“desinformada e insípida”, decidindo trilhar um caminho solitário ao desafiar as regras vigentes.

Além do interesse pelo poeta americano, o título também é sugestivo e intriga o leitor que logo deseja conectar o satélite russo Sputnik ao tema do texto, às personagens ou até mesmo a uma crítica subliminar à sociedade. Utilizado como metáfora, a conexão com as personagens significa a solidão e o distanciamento. Afastado territorialmente, Sputnik II e a cadela Laika circundavam o planeta Terra, observando de longe, sem poder se conectar com os outros. Essa metáfora aparecerá a todo o momento, sempre lembrando os momentos de isolamento do indivíduo.

Quando Sumire conhece Miu, elas travam uma conversa e Miu confunde os *Beatniks* com o satélite russo. Essa expressão *Beatniks* é popularizada no fim da década de 50 para designar o movimento sócio-cultural da geração *Beat*, dos jovens que não valorizavam os bens materiais e priorizavam o autoconhecimento. E o Sputnik foi utilizado como símbolo desse movimento, pois caracterizava o distanciamento da sociedade padrão. Assim, nesse diálogo despretensioso, outra metáfora é utilizada para integrar a personalidade e a identidade dessas duas mulheres, sendo que Sumire passa a chamar Miu de “Minha querida Sputnik”. Da mesma forma que o *Beatnik* e o Sputnik estavam de alguma forma entrelaçados, a partir dessa conversa, o destino das duas também se cruza.

Sumire reflete sobre a expressão que passa a definir Miu: “O satélite feito pelo homem, riscando a negritude do espaço sideral. Os olhos escuros, brilhantes, da cadela olhando fixo pela janela minúscula. Na solidão infinita do espaço, para o quê a cadela poderia estar olhando?” (MURAKAMI, 2008, p.12)

Miu é coreana, 17 anos mais velha do que Sumire, uma mulher perspicaz, culta, empresária de uma firma de importação e seu jeito enigmático intriga a jovem. Logo que se conhecem, a jovem fica completamente deslumbrada com a beleza e personalidade de Miu:

“No instante em que Miu tocou seu cabelo, Sumire se apaixonou, como se estivesse atravessando um campo e, bang!, um raio caísse direto em sua cabeça. [...] não tinha importância para ela que a pessoa por quem se apaixonasse fosse uma mulher” (MURAKAMI, 2008, p.13)

Não muito tempo depois desse encontro, Sumire aceita ser a secretária particular de Miu, porém, numa viagem à Grécia a jovem declara sua paixão pela chefe, que a recusa mesmo que tenha algum sentimento por Sumire. Depois desse episódio, Sumire desaparece e só volta à cena no final do livro.

K. é chamado para ajudar Miu nas buscas por Sumire. Sem sucesso de encontrá-la fisicamente, o professor tem a oportunidade de entender a amiga através de dois arquivos deixados pela moça. Os pensamentos e um sonho de Sumire estão escritos nos disquetes, que também ajudam K. a compreender a vida da empresária. O primeiro documento referia-se ao sonho e o segundo documento tratava da estranha experiência que Miu tivera quatorze anos antes.

Desiludido, K. retorna ao Japão e à sua rotina e apenas no final do livro Sumire reaparece à procura do amigo.

O final inconclusivo do romance, o mistério que ronda o sumiço de Sumire, a experiência surreal de Miu permitem que o leitor interprete o texto a partir de pistas, informações entrecortadas, diálogos hesitantes, além de não fornecer uma única verdade sobre os acontecimentos. Esse espaço textual demonstra que os conhecimentos não são permanentes nem exclusivos, ou seja, a percepção de cada indivíduo, de diferentes contextos também faz parte da construção do conhecimento. A verdade não é dialética ou binária, mas um conjunto de verdades não absolutas. Bhabha argumenta que “as diferenças não podem ser negadas ou globalizadas porque ocupam, de algum modo, o mesmo espaço” (BHABHA, 2005, p.247).

### 3.2.1 Representações da mulher

Apesar do texto falar abertamente da homossexualidade e do desejo que Miu e Sumire sentem uma pela outra, subliminarmente compreende-se que o enredo é mais centrado no lado sombrio da consciência feminina do que no ato sexual entre pessoas do mesmo sexo. No início deste capítulo, a epígrafe em destaque exhibe uma das frases de Haruki Murakami em relação às mulheres.

O narrador masculino é quase que um confidente dos segredos de Sumire e, diferente de outros personagens masculinos, K. é passivo, retraído, nunca conseguindo expressar seus sentimentos para as mulheres. Sempre se coloca entre fazer o que é aceito socialmente e as emoções reais que ficam presas em sua mente.

Os documentos deixados por Sumire expressam um breve momento em que K. evidencia em sua narração repleta de adoração pela amiga e abre espaço para que ela relate suas experiências.

Descrita como garota intelectual, no início do texto ela é a mulher que se inspira no poeta antimaterialista e rejeita o padrão doutrinador da educação disciplinadora do Japão. Mas no encontro com Miu, a personagem deixa o seu estilo “nerd” de lado e passa a se vestir de acordo com os assalariados. Do sujeito que busca o afastamento da sociedade conformada, ela tenta se enquadrar no grupo social padronizado, onde existe a universalização e a globalização dos valores empregados.

Ela deixou-se esvair por Miu, passando a ser disciplinada e treinada para vestir roupas e acessórios de marcas famosas, a beber vinho com o requinte e ritual de um especialista, além de ser “aconselhada” a parar de fumar. Sumire se surpreende com todas as mudanças às quais estava se submetendo e confessa para Miu: “Sabe, nunca achei que queria ser outra pessoa [...] Mas, às vezes, eu penso em como seria bom ser como você.

Miu não era apenas a mulher por quem se apaixonara, mas também a representação do sujeito bem-sucedido na sociedade japonesa. Bela, casada, empresária de sucesso, culta e chique, ela é o símbolo do auge capitalista e uma versão do feminismo que almejava o mesmo espaço social masculino. Atraída por esse mundo, Sumire se transforma e se dilui aos poucos:

[Sumire] Os meus olhos me dizem que sou a mesma de antes, mas tem alguma coisa diferente, que destoa do de sempre. Não que eu me recorde claramente do que era o “de sempre”. Desde que saí do avião, não consigo enfraquecer essa ilusão real, desconstrutiva. Ilusão? Acho que é esta a palavra...” (MURAKAMI, 2008, p. 81)

No caso de Sumire, ao contrário de Taeko que lutava contra as instituições de poder para poder se expressar, na sociedade da década de 1990, época das relações humanas voláteis e do indivíduo perdido em meio à solidão do egocentrismo, Sumire segue o caminho contrário e se perde nos encantos ilusórios de Miu.

Porém, ainda que sua paixão fosse por uma mulher, o conforto e a segurança do presente recaía em K., seu confidente e também figura de estabilidade emocional. Essa figura masculina sempre estava por perto, como se fosse o único porto seguro a que pudesse recorrer. Numa das cartas enviadas a K. durante a viagem a Roma, Sumire conta em detalhes todo seu apetite sexual por Miu, desejo descrito sem afetação e com aspectos masculinizados, ao centrar-se na materialidade do corpo. Contudo, toda a excitação é interrompida quando sua menstruação a traz para a sua condição de ter um corpo biologicamente feminino.

Judith Butler, em *Problemas de Gênero* (BUTLER, 2015) ressalta a diferença entre o gênero sexual, determinado pelas características biológicas e o gênero construído culturalmente que determina o significado de ser feminino ou ser masculino. No caso de Sumire e Miu, sempre que ambas estão envoltas no desejo homossexual, a regra aparece para

mostrar esse contraponto entre a condição natural da mulher e o significado social de ser mulher.

Após se excitar ao imaginar o corpo de Miu, Sumire tem um choque de “realidade”: “acho que fiquei excitada demais – minhas regras vieram naquela mesma noite, adiantando-se muitos dias. Foi um sofrimento. Humm” (MURAKAMI, 2008, p. 83)

Nesse instante, a questão supera os argumentos de Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967) sobre a doutrinação e distinção entre feminino e masculino, pois o ato biológico da ovulação e da descamação mensal do endométrio, num contraponto com a excitação livre por outra pessoa do mesmo sexo não significa que o corpo seja um mero instrumento para a libertação da limitação binária entre a homossexualidade e a heterossexualidade.

Diferentemente da análise do conceito “Tornar-se mulher” discutido quanto à construção das personagens em *As irmãs Makioka*, em que o contexto e o período do pensamento moderno determinista permitia, Sumire é um produto do discurso da multiplicidade, do caráter fragmentado e deslocado da identidade do indivíduo. Ela imprime novos conceitos heterogêneos que diferem do culturalmente pré-determinado como distinção entre a mulher e o homem.

Entretanto, a regra serve para lembrá-la de que marcas do feminino estão presentes no seu corpo e são recordações sociais do “ser” mulher que fazem cessar de imediato toda a excitação e desejo que estava sentindo por Miu.

A aproximação entre as duas as tornam cada vez mais íntimas até que Sumire encontra uma oportunidade para deitar-se ao lado da amada. Após um pesadelo, ela pede para que Miu a deixe dormir em sua cama e, aproveitando-se do momento da aproximação de corpos, ela acaricia e beija Miu, que não recusa tais avanços.

[Miu] “Eu nunca tive uma experiência homossexual, e nunca achei que tinha essa tendência. Mas se era o que Sumire realmente queria, eu poderia ceder.

Pelo menos, não achei repulsivo. [...] Portanto, não resisti, quando ela começou a me sentir inteira, ou quando pôs a língua dentro da minha boca” (MURAKAMI, 2008, p. 130-131)

Entretanto, o corpo e a mente de Miu não funcionavam da mesma maneira. Diferente de Sumire, Miu pertencia a outra época. Percebemos sua figura masculinizada entre a dicotomia do poder adquirido pela mulher da década de 60 e 70 e o discurso que recai no pensamento de Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967) sobre como o corpo só pode ser libertado pela mente. Nesse caso, o corpo serve como instrumento para a dualidade entre o masculino e a busca do feminino distante da doutrinação sobre a mulher. Ou seja, todo discurso em relação à mulher era determinista e totalizante, não deixando espaço para que ela descobrisse seu papel no contexto social ou mesmo íntimo entre seu corpo e outro, que tanto podia ser de “macho” ou de “fêmea”.

Por outro lado, enquanto Sumire representava a multiplicidade da identidade de gênero, Miu estava presa ao discurso negativo da homossexualidade, do ato sexual estar relacionado com o ato entre o homem e a mulher.

[Miu] “Mas meu corpo e minha mente são duas coisas diferentes. Uma parte de mim estava feliz por Sumire me acariciar de maneira tão agradável. Mas, independente de como minha mente se sentia, meu corpo resistia. Meu corpo não se entregava. Meu coração e mente estavam excitados, mas o resto de mim era como uma pedra dura, seca” (MURAKAMI, 2008, p. 131)

Libertar seu corpo significava libertar sua mente de maneira consciente e resoluta, mas logo após recusar Sumire, Miu reflete que a relação entre as duas é muito próxima, porém, são corpos solitários, que vivem realidades diferentes. Novamente, a metáfora do satélite Sputnik está presente para mostrar o distanciamento e a inabilidade para que dois sujeitos se

encontrem e se compreendam sem a bagagem dos valores e padrões sociais ditando como a comunicação entre eles deve acontecer.

Como característica do romance, elas não conversam abertamente sobre seus sentimentos, as indagações ficam no campo do imaginário, do subentendido. Essa reação as afasta ainda mais, transformando-as em estranhas que ocupam o mesmo espaço. Em *Mal-Estar da Pós-Modernidade* (BAUMAN, 1997), Bauman explica que cada sociedade produz sua noção de estranho, formada pela institucionalização da ordem, que avaliará e dividirá o que deve ser padrão e o que deve ser eliminado.

Nesse mesmo sentido, Hommi K. Bhabha em *O Local da Cultura* (BHABHA, 2010) reflete sobre a alteridade do sujeito, que é rejeitado justamente por ser diferente. Esse ser estranho acaba no resultado simplificado dos estereótipos, que enquadram os indivíduos em pequenos grupos, todos vivendo em universos separados, mesmo que dividam o mesmo espaço.

Assim, a falta de comunicação e de aproximação real entre as personagens forma o triângulo amoroso de estranhamentos, em que Sumire, Miu e K. ficam presos pela incompreensão do outro, num sofrimento solitário coletivo. Ou seja, os três compartilham momentos, mas não há conexão verdadeira entre nenhum deles, mas apenas um relacionamento subjetivo:

[K.] “Essa mulher [Miu] amava Sumire. Mas não sentia nenhum desejo sexual por ela. Sumire amava essa mulher e a desejava. Eu amava Sumire e sentia desejo sexual por ela. Sumire gostava de mim, mas não me amava, e não sentia nenhum desejo por mim. Eu sentia desejo sexual por uma mulher que permanecerá anônima. Mas não a amava” (MURAKAMI, 2008, p. 137)

Esse isolamento representado em Miu é, de alguma forma, explicado num episódio ocorrido quatorze anos antes de conhecer Sumire. Morando numa pequena cidade da Suíça,

conheceu um homem latino chamado Ferdinando que a intrigou desde o primeiro momento. No mesmo período em que conheceu esse homem, sentiu sua vida pacata ser ameaçada: "As pessoas eram amáveis e gentis, mas começou a sentir um preconceito invisível em relação a ela como asiática" (MURAKAMI, 2008, p. 161). Mesmo sentindo que deveria ir embora daquele lugar, por alguma razão Miu estava presa àquela cidade.

Numa noite, entrou no parque de diversões e resolveu subir na roda-gigante. A partir dessa ação, o leitor não sabe se os acontecimentos relatados são reais ou apenas um sonho surreal de Miu. Quando subiu no brinquedo, o encarregado a avisou que seria a última volta, mas quando o vagão começou a descer, todas as máquinas pararam, o parque estava escuro e não havia ninguém a quem pedir socorro.

Do alto da roda-gigante, ela conseguia enxergar seu quarto com um binóculo e, depois de cochilar e observar outros apartamentos com curiosidade, retornou à janela de seu quarto e instantaneamente se sobressaltou. Um homem nu, Ferdinando, estava sentado em sua cama: "Seu peito e seu estômago eram peludos, e seu pênis comprido pendia flácido, como um animal sonolento" (MURAKAMI, 2008, p. 169). A descrição fálica e crua do corpo do homem é similar à réplica de uma estátua grega, repleta de características comumente vinculadas à imagem do masculino.

Então, Miu presa na roda gigante se vê em seu quarto, ficando completamente perplexa. O real e o surreal se misturam, sem que ela pudesse controlar as ações de uma ou de outra Miu. Uma estava presa no alto de uma roda-gigante e a outra estava com aquele homem misterioso, que tanto a perturbara nos dias anteriores.

A Miu que estava no apartamento não parecia surpresa, se deixava seduzir, sem mostrar qualquer rejeição por aquela pessoa estranha. E, "antes de se dar conta, o pênis de Ferdinando estava ereto, tão rijo quanto uma vara. Ela nunca tinha visto um tão imenso" (MURAKAMI, 2008, p. 170). Nessa cena, a descrição é cheia de detalhes, mostrando

minuciosamente como acontecem as relações sexuais heterossexuais. Entretanto, o fato que chama a atenção é o poder evidente exercido sobre Miu. Ele detinha o controle e não havia meios para recusar as carícias e a força física do homem.

A Miu do parque de diversões sentiu-se ameaçada e quanto mais Ferdinando a dominava, mais suja se sentia, considerando todo o ocorrido extremamente explícito e obsceno. No entanto, em ambos os espaços ela está presa, sem chances de reagir.

Essa cena mostra o poder masculino sobre ela, a dominação através do sexo barbárico e a resignação de Miu demonstra a perda de sua voz como mulher, além da perda da cor de seus cabelos, que ficaram totalmente brancos.

“Eu continuava deste lado, aqui. Mas o outro eu, talvez metade de mim, havia passado para o outro lado. Levando o meu cabelo preto, o meu desejo sexual, a minha menstruação, a minha ovulação, talvez, até mesmo, a minha vontade de viver. [...] Apenas um único espelho nos separa do outro lado. Mas não consigo atravessar a fronteira desse lado do espelho. Nunca” (MURAKAMI, 2008, p. 172 - 173)

Esse realismo fantástico é característico das obras de Haruki Murakami e serve para adentrar na psique da personagem com a liberdade e a fluência dos pensamentos. Sem nos aprofundarmos na questão psicológica, podemos dizer que uma parte de Miu não desejava perder as funções biológicas que fazem parte da mulher, mas foi a partir delas que Miu se reintegrou à sociedade japonesa. Largou seus sonhos, retornou ao Japão e assumiu a empresa deixada pelo falecido pai.

O poder patriarcal é evidente nesse episódio, forçando a mulher a assumir uma vida masculinizada, sem conseguir recuperar ou mesmo compreender sua feminilidade ou seu papel como mulher. A doutrinação a que Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967) se refere em

seus estudos, foi apresentada alegoricamente por meio do ato sexual, deixando-a presa no universo masculino.

O encontro com Sumire revela o choque entre duas identidades formadas por discursos opostos, duas representações da figura feminina: a de Sumire, que inicialmente é livre de amarras e deseja levar uma vida não materialista. Apesar de transformar-se na tentativa de se adaptar ao estilo de vida, pensamento e valores capitalistas de Miu, essa transformação é temporária. Quando retorna, numa ligação repentina para K., é como se jamais tivesse ido embora, a força patriarcal de Miu não mudou sua essência fluida. Já Miu é a representação da mulher transformada, disciplinada e doutrinada pelo discurso masculino, representando a sociedade conformada, farta de regras. No final, essas diferenças entre as duas as impede de manter e aprofundar o relacionamento, evidenciando o sentimento de solidão, tão presente na sociedade pós-moderna japonesa.

Ao compararmos os termos conflitantes entre Miu e Sumire, compreendemos que a representação da mulher japonesa mudou em seu contexto e nas novas formas de construir e desconstruir as identidades presentes culturalmente. Entretanto, o conflito entre o indivíduo que provoca a estrutura social vigente ao questionar as funções sociais apresentadas para os homens e para as mulheres é apresentado tanto na obra de Haruki Murakami como na representação das irmãs Makioka. Percebemos que a sociedade paternalista e a sociedade pós-industrial continuam como a verdade vigente no Japão e as mulheres representadas em ambas as obras mostram esses limites impostos pelas instituições de poder.

O que difere nesse texto e é a abertura deixada por Haruki Murakami quanto à volta de Sumire, que não sucumbiu ao autoritarismo, e seu desapego mostra uma nova possibilidade de construir a identidade múltipla, num individualismo não totalizante e mais compreensivo do sujeito como indivíduo com escolhas próprias.

## **CAPÍTULO 4**

### **A mulher escrevendo a mulher**

“Escrevo novelas porque sempre houve uma coisa, uma única coisa que eu queria dizer, e quero a todo custo continuar, até quando não puder mais. Meu livro é o início deste caminho de persistência” (YOSHIMOTO, 1995, p.163)

## 4.1 Banana Yoshimoto

よしもとばなな – Banana Yoshimoto, nascida em 1964 com o nome Mahoko Yoshimoto, faz parte da nova geração de escritores como Haruki Murakami. Ela escreve romances, contos, ensaios e também mantém o site [www.yoshimotobanana.com](http://www.yoshimotobanana.com), cujo conteúdo de cartas dos fãs, um diário pessoal e fotografias foram compilados em livro e publicados em 2002.

Trabalhando a temática sobre a sociedade japonesa consumista, o declínio dos moldes da família tradicional e utilizando uma linguagem mais acessível e contemporânea em relação ao *junbungaku* (literatura pura), Banana Yoshimoto conquistou os leitores jovens e tornou-se símbolo dessa geração.

Com o seu primeiro e mais conhecido trabalho, キッチン- *Kitchen*, publicado em 1988, Banana Yoshimoto recebeu, em 1987 o prêmio literário *Kaien*, destinado a premiar novos escritores, além de ter sido nomeada para o prêmio Akutagawa, um dos mais importantes da área.

Até o momento, 12 romances e 7 coletâneas de ensaios foram publicados, entre eles temos *Tsugumi* (1989), アムリタ- *Amrita* (YOSHIMOTO, 1994), みずうみ – *Mizuumi* – O Lago (YOSHIMOTO, 2005). No Brasil há apenas duas traduções de suas obras, *Kitchen* (YOSHIMOTO, 1995) e mais recentemente *Tsugumi* (YOSHIMOTO, 2015), porém, suas obras já foram traduzidas para mais de 20 idiomas.

A escritora divide sua obra em duas fases: a primeira engloba *Kitchen* até *Amrita*, em que as personagens são movidas pela perda, pela morte. Por meio dessa ausência familiar, o indivíduo se transforma e aprende a lidar com as obrigações sociais e as novas formas de encarar o próprio papel dentro da sociedade. A segunda fase também preserva as

características dos textos anteriores, mas a autora concentra os temas em problemas sociais como o meio ambiente e o abuso sexual.

Uma série de elementos presentes em seus trabalhos a conectam com o pensamento do pós-modernismo. No capítulo anterior, debatemos as teorias quanto ao assunto e a controvérsia envolvida na utilização do termo, que é utilizado como contraponto aos ideais totalizantes, ao autoritarismo baseado no binarismo entre homem e mulher, dominante e subjugado e na identidade única. Seguindo a linha da cultura pop e trabalhando com a mudança no papel social da mulher japonesa, em oposição à visão autoritária da figura do adulto e também das questões de gênero como a representação distinta entre o biológico e a identidade social, podemos dizer que a escritora se enquadra no estilo pós-moderno.

Ao abordar a mulher como tema central de suas histórias, Banana Yoshimoto levanta sua voz de escritora feminina escrevendo sobre o universo ao qual pertence. Diferente das descrições sensuais de Miu e Sumire ou dos detalhes físicos de Yukiko ou Sachiko, as protagonistas, nas obras de Banana, são descritas a partir do desenvolvimento de seus pensamentos, ideias, opiniões e indagações. Isto é, o leitor as conhece de dentro para fora, sendo que a característica física não chega a ser o ponto inconveniente, como acontece com a mancha no rosto de Yukiko.

Outro ponto relevante de sua obra é que, como o conterrâneo Haruki Murakami, Banana Yoshimoto conseguiu uma inserção internacional de seu texto ao escrever sobre assuntos que estão em voga em todos os cantos do planeta. Apesar de suas personagens representarem, indubitavelmente, as jovens japonesas do século XX, elas compartilham angústias similares em relação ao mundo baseado em valores egocêntricos, no qual a intimidade entre os indivíduos é posta em segundo plano. Assim, o tema contemporâneo aproxima sua literatura dos leitores de outros países, ultrapassando barreiras e podendo ser caracterizada como transcultural.

Além disso, Banana Yoshimoto abriu caminho para as escritoras de sua geração e chegou a ser incluída na lista da *Asiasweek*<sup>60</sup> como uma das mulheres mais poderosas da Ásia e foi descrita como uma escritora rebelde. Ao criticar a juventude alienada e mostrar alternativas para as mulheres de sua época, aos 24 anos de idade, abalou o cenário literário japonês, que até então era predominantemente masculino e tornou-se a voz dos jovens não conformados com a educação doutrinária das campanhas de massas advindas do capitalismo.

---

<sup>60</sup> <http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/95/0901/feat2.html>.

## 4.2 *Kitchen* – o inconsciente do ser feminino

O livro *Kitchen*, que literalmente significa “Cozinha”, na realidade é composto por três contos: *Kitchen*; *Lua Cheia* e *Moonlight Shadow*. Para análise deste trabalho, nos concentraremos apenas nos dois primeiros contos.

Mikage é a protagonista, órfã de pai e mãe muito jovem, só tendo os avós como as pessoas mais próximas. Porém, o avô morrerá quando ainda estava no segundo grau e o início do conto se dá quando sua avó morre repentinamente. Então, Mikage se vê totalmente sozinha no mundo. O único espaço que a confortava era a cozinha: “O lugar que eu mais gosto neste mundo é a cozinha. Não importa sua localização, ou como é construída: desde que seja uma cozinha, um lugar onde se faz comida, me sinto bem” (YOSHIMOTO, 1995, p. 9)

No entremeio dos acontecimentos, um conhecido de sua avó e colega da Universidade, Yuichi Tanabe, a convida para morar em sua casa. Com a oferta aceita, Mikage é muito bem recebida na família de seu amigo, uma casa não ortodoxa, porém muito confortável e agradável. Enquanto está hospedada na casa dos Tanabe, Mikage inicia a busca pelo seu próprio espaço social, contrariando as convenções para as jovens da sua época que ainda estruturavam suas vidas de acordo com os padrões do início do século XX. Ou seja, a ideologia do “Boa esposa, mãe sábia” ainda ditava essa posição social como função primordial da mulher.

Yuichi também sofrera com a perda de sua mãe muito jovem, mas seu pai assumira o papel de mãe e transformara-se em Eriko (nascido biologicamente homem) para criar o seu filho e suprir a falta de uma mulher na casa. No segundo conto, ela é assassinada e a relação de Yuichi e Mikage se aprofunda através da vivência da perda e da necessidade de

reconstruir-se, num mundo em que a perda de modelos estruturais como o pai ou mãe dificulta a inserção do sujeito na sociedade.

Também no conto *Lua Cheia*, Mikage consegue o trabalho de professora assistente de culinária e fecha o círculo entre a relação da comida e o desejo físico e entre a cozinha e o quarto. Nessa resignificação de espaços e valores, ela tenta se encontrar como indivíduo e como a mulher da nova geração (pós anos 70).

Nesse texto, pensar no movimento do pós-modernismo para compreender a relevância dos espaços ocupados pelas personagens é essencial para entender a construção da identidade de Mikage. Afinal, a compreensão e o apreço pela cozinha são os meios pelos quais nossa heroína descobre e redescobre valores que até então jamais haviam sido questionados, como a utilização dos espaços numa casa moderna.

#### **4.2.1 O pós-modernismo estrutural de *Kitchen***

Ao fazermos uma análise pautada no pensamento pós-modernista, não podemos deixar de fazer referência ao movimento que teve a arquitetura como parte importante de uma nova expressão estética. Com o intuito de se distanciarem do modelo de construção do período moderno, em que se priorizavam elementos de linhas retas e espaços funcionais, esse tipo de design funcionalista é desafiado pelos desenhos dos arquitetos representantes do pós-modernismo. Transgressão e justaposição são duas palavras pertinentes para explicar a nova tendência de se pensar a construção.

Os arquitetos desconstruíam para construir novos modelos de edificações, fazendo releituras do antigo e quebrando barreiras para atribuir novas funcionalidades aos edifícios, como também mudar a maneira pela qual as pessoas encaravam essas novidades. O

estranhamento inicial dera lugar à inovação, não apenas no formato das construções, mas também na utilização de diferentes materiais, além de novos processos de montagem.

A partir dessas tendências inovadoras, passou-se a repensar a utilização do espaço público e do privado. Essa sensibilidade e a contextualização do design aproximam o produto material à singularidade e necessidades específicas do cliente, do espaço a ser ocupado e da comunidade.

Apenas como exemplo, temos Frank Gehry, um arquiteto canadense, reconhecido por projetos internacionais grandiosos como o museu Guggenheim Bilbao, localizado na Espanha, ou pelo recente projeto da empresa Facebook, entre inúmeros outros trabalhos.

Contudo, ele também ficou conhecido por projetar a reforma de sua própria casa, nos Estados Unidos. Com a redefinição de espaços, de materiais, das dimensões dos cômodos, de texturas e da interação com o meio ambiente, Frank Gehry provou que esse modelo de construção não se aplicava apenas a grandes edifícios, mas a uma nova forma do indivíduo viver e enxergar seu espaço privado.

De acordo com essa linha de pensamento pós-modernista, o significado dos espaços na literatura de Banana é extremamente importante para entendermos o renascimento de suas personagens. Ultrapassando as barreiras da funcionalidade óbvia dada aos ambientes, a escritora aponta para a transgressão ou a regeneração dos indivíduos através da desconstrução dos lugares e recintos urbanos. O exemplo é o local que dá nome ao livro: a cozinha.

Então, se analisarmos a construção e a divisão de aposentos na história do Japão, verificaremos que a modernização e a Segunda Guerra Mundial também são marcos na arquitetura da casa japonesa, pois, conforme o desenvolvimento social, a chegada de novas tecnologias de construção, a individualização e a ligação entre a restrição de espaços e a das pessoas, paredes surgiram para separar ambientes determinados para cada funcionalidade. A cozinha, que até então não desfrutava de um local exclusivo para a montagem das refeições,

passa a ter um ambiente específico, como também quartos separados e a vinda do banheiro para dentro do espaço doméstico.

A partir do momento em que a estrutura familiar adquire a formação de mãe, pai e filho (s), o espaço doméstico também assume novos significados e esse local onde acontece a reunião familiar e onde a presença da mulher torna-se predominante guarda as lembranças da vida cotidiana.

Voltando à afirmação de Mikage sobre a cozinha ser o espaço da casa de que mais gosta e esse ser o único local da casa no qual se sente confortável, percebemos dois pontos importantes: o primeiro é a transgressão de barreira para mostrar outra forma alternativa de ressignificar e relativizar a importância de cada ambiente. Geralmente, o quarto é que recebe adjetivos como os que Mikage confere à cozinha, pois é onde o sujeito moderno aprendeu a se sentir seguro para compartilhar a sua intimidade com o outro. Segundo: a transformação na maneira de construir as relações humanas.

No início do texto, Mikage fala sobre a própria morte:

“Nos momentos em que estou exausta, fico divagando. Acho que quando a hora de minha morte chegar, gostaria que fosse na cozinha. Se ela estiver fria e eu só, se ela estiver quente e eu junto a alguém, eu olharia a morte no olho sem medo. Se fosse na cozinha, eu diria: Que bom” (YOSHIMOTO, 1995, p. 10).

A passagem nos mostra o impacto dessa nova forma de encarar a cozinha. É mais do que um local confortável, é o local mais seguro. Se pensarmos nessa mudança de valores entre espaços, qual é a conexão entre apresentar essa ressignificação e a relação de Mikage com a família e com a comida?

Durante o desenvolvimento de seu relacionamento com Yuichi, os dois dividem seus momentos compartilhando a comida. A tensão sexual, que geralmente os levaria a conectar-se

intimamente através do sexo, no ambiente de exclusividade do quarto, é substituído pelas refeições. Quando os dois tentam evitar falar da falta que Eriko fazia em suas vidas, eles partilhavam o momento comendo e bebendo:

“[...] evitávamos falar da morte de Eriko e essa omissão se ampliava cada vez mais no tempo e no espaço.

Já era noite, uma noite transparente, quando começamos a comer o enorme jantar que eu tinha preparado. Salada, torta, carne recheada, croquetes, *tofu* frito, legumes ao vapor com molho de soja, frango à *Kiev*, carne de porco agri-doce, pasteizinhos chineses” (YOSHIMOTO, 1995, p. 70)

Esses dois estranhos, sem qualquer relação consanguínea, mostram a oposição ao binarismo do desejo sexual e o quarto, e do desejo por comida e a cozinha. Isto é, Banana não necessariamente trabalha com a inversão de valores, numa metáfora para inferir questões de sexualidade por meio do apetite, mas ela traz a multiplicidade e a heterogeneidade ao reconfigurar o ato de compartilhar a dor sem que se recorra ao sexo ou à gula.

O excesso de comida, que levará tempo para ser desfrutada, demonstra a intimidade de estar junto de outra pessoa, sem recorrer ao quarto, reconstruindo ou construindo o relacionamento entre o jovem casal numa simbiose diferente da tradicional. É como se eles precisassem desse tempo para compreender um ao outro, sentir-se à vontade e seguros para prosseguir a jornada solitária da vida.

Assim, Banana tem uma abordagem contemporânea e idealista quando se fala da renovação das relações humanas, sem a tensão que logo leva ao ato sexual ou o desejo que se apresenta mais intenso do que a problemática vivida pelo sujeito, que não tem mais figuras que represente a estabilidade e segurança social num país como o Japão.

A transposição de espaços não esconde o desejo íntimo, mas ao contrário, amplia o modo como enxergamos o contato com o estranho, que também carrega o mesmo sofrimento

e só poderá ser compreendido caso esses indivíduos se emancipem dos desejos primitivos e comecem a, de fato, a repensar valores intrínsecos à sociedade moderna.

#### **4.2.3 Trans-representação da figura feminina**

Como essa heroína se comporta e se transforma na perspectiva do pós-modernismo a que nos referimos até o momento? Quais são os elementos que justificam a crítica aos jovens alienados, produtos da sociedade moderna e capitalista? Pensando na construção da mulher moderna japonesa, a representação da figura feminina nesse texto pode ser considerada uma nova fase para que a mulher dos anos 90 se reconstruísse?

Ao pensarmos na reavaliação de valores atribuídos não somente aos objetos, mas também aos sentimentos, vimos que a relação de Mikage com a cozinha é mais do que uma metáfora que substitua o quarto ou o desejo sexual pela comida. Banana redesenha o sentimento humano de maneira delicada e simbólica.

Não é coincidência que tanto a sua transformação interior quanto a de Yuichi acontecem após a perda de seus únicos parentes, causando a ausência total de qualquer modelo familiar da estrutura tradicional.

Ainda, Eriko é a figura feminina que retoma a função de "mãe" para Mikage. Ao assumir essa função, o pai de Yuichi reforça o papel da mulher, que era o de ocupar uma posição social específica.

No primeiro capítulo, vimos que o modelo "Boa esposa, mãe sábia" foi adotado para estabelecer uma organização da nação, visando a supremacia nacional. Também vimos que essa obrigatoriedade prejudicou a inserção da mulher no espaço público, fosse para lutar por direitos legais ou simplesmente para ter a oportunidade de escolha. Contudo, esse ambiente

determinista e autoritário condicionou o futuro das mulheres e criou o preconceito em relação àquelas que não se enquadravam nessa estrutura. Elas foram julgadas ou por lutarem pela autoconsciência de outras japonesas, como as *shin'onna*; ou por escolherem não se enquadrar aos padrões por assumirem caminhos emancipatórios por escolha própria e pelo sonho da independência econômica, como as *modan gâru*; além das japonesas que foram trabalhar nas fábricas, nas empresas de telefonia, entre outras ocupações, com o objetivo de sustentar suas famílias.

Quando o governo interferiu e criou a diferenciação entre a masculinidade e os ideais de feminilidade, o gênero múltiplo, o transgênero, a identidade estava previamente decidida e impossibilitava novas configurações de relacionamento. Até mesmo os termos *modan gâru* ou *shin'onna* não eram lisonjeadores, pois expunham essas mulheres a todo o tipo de preconceito e agressões, além de isolá-las em grupos marginalizados.

Depois de mais de 50 anos de pós-guerra, Banana surge como representante da voz feminina para mostrar que essas imposições sociais ainda não haviam cessado e, pior, as jovens de sua geração estavam tão alienadas quanto as moças do início do século. O consumismo e o desejo de conquistar poder e reconhecimento nessa sociedade materialista contribuía para que as jovens continuassem a aceitar as configurações tradicionais para se tornarem esposas e mães.

No entanto, Banana mostra que também existem jovens que ansiavam para que alguém as representasse, sem pensarmos no feminino apostado ao masculino, mas que pudesse descrever a ânsia de encontrar novos caminhos, abrindo espaço para as adolescentes cuja imagem não mais condizia com a das mulheres oprimidas de outrora.

Essa configuração social conflitante é retratada no romance de Haruki Murakami, nas atitudes de Miu e na tentativa de Mikage em se encontrarem como indivíduos, numa nação em que a noção de coletivo e da construção de tipos de pessoas é tão determinante. Com esse

intuito, nos primeiros romances de Banana, suas personagens experienciavam a perda, a morte como forma de se desvincular dos padrões sociais tradicionais e de obter a liberdade para dar vazão ao seu "eu", no resultado de introspecção e de descobertas a partir dessa quebra.

Ao perder sua avó, ela também perdeu o parâmetro familiar e se encontrou totalmente solitária, sem saber para onde caminhar ou sem ter outra pessoa para indicar qual era a posição social a que pertencia, como filha ou neta. Quem passaria a ela os "ideais de feminilidade"? Como deveria reagir diante da constatação de que a solidão não se restringia ao espaço doméstico, mas que a vida do ser moderno é solitária, numa busca individualista de reconhecimento, para então sentir-se pertencente a um grupo, ao tornar-se marido ou esposa, funcionário de uma empresa, pai ou mãe.

Mikage reflete sobre esse momento de solidão ao, de repente, se deparar com outra família, algo que já existia em seu universo:

[Mikage] "Estar numa casa que eu não conhecia, diante de uma pessoa que só vira poucas vezes, deu-me uma enorme sensação de solidão. Vi-me refletida na grande vidraça em que a paisagem noturna, velada pela chuva, se perdia na escuridão. Eu não tinha no mundo mais ninguém do meu sangue, podia ir a qualquer lugar, fazer qualquer coisa. Senti uma espécie de vertigem." (YOSHIMOTO, 1995, p. 16)

Nesse momento, Mikage é o ser deslocado numa sociedade em que o estranho é algo real, pois traz à tona a inadequação do seu "eu" em relação aos outros. Nesse caso, quando a jovem percebe que devido à falta de conexão com qualquer parente que a fizesse seguir padrões sociais determinados, ela passa a ter uma "liberdade" jamais experienciada.

Essa ausência de amarras sociais é encarada com estranhamento, num misto entre o lado positivo do livre-arbítrio e a insegurança de lidar com o desconhecido, sozinha. Bhabha (BHABHA, 2010) se refere ao estranho nos termos raciais, mas aqui também podemos

considerar o estranho que dita “onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 16).

O ser livre tornou-se tão incomum, que causa esse estranhamento e, no primeiro momento, deixa Mikage desolada e perdida. Uma jovem destituída de família descobre-se num momento que exige reposicionamento para sentir-se por inteira, novamente. Para tanto, Mikage precisa estar sozinha e a cozinha funciona como o espaço para que ela se reencontre e reconstrua sua identidade.

Esse espaço que, ao mesmo tempo, é exemplo do poder feminino no ambiente doméstico e também símbolo da opressão feminina quando recordamos as funções atribuídas às mulheres, é o local que Mikage escolheu como refúgio para os acontecimentos externos e onde encontrava conforto para lidar com a solidão.

A cozinha é uma alegoria, sendo desconstruída de seus valores e funcionalidades tradicionais para, então, ser validada como espaço aberto para se questionar o inquestionável. No senso comum, esse ambiente é destinado às refeições, ao armazenamento das necessidades cotidianas da família, enfim, onde os membros desse “lar” compartilham momentos juntos. No entanto, ao desviar-se das regras comuns, Banana consegue discutir questões de gênero e de ambiguidade, que são parte essencial para o redescobrimto da identidade de Mikage. Apenas com a determinação cultural desfeita é que essa personagem consegue se desvencilhar do discurso utópico e, de acordo com Bhabha (BHABHA, 2010), somente entrando em contato com o estranho é que podemos nos encontrar.

Assim, Banana consegue construir Mikage como a personagem que representa a mulher japonesa contemporânea. Segundo Nancy Ross Rosenberger, essa mulher “[...] não é mais símbolo do Japão feudal, limitadas pelo quimono, pela casa do marido ou pela

subordinação hierárquica do coletivo; essas mulheres são símbolo do Japão em transformação.” (ROSENBERGER, 2001, p. 61)

Outra representação de ruptura pela característica da ressignificação é a reconfiguração do pai de Yuichi. Após ser chamada na casa da família Tanabe, Mikage encontra-se com Eriko e fica deslumbrada, pois aquela mulher era o símbolo dos ideais de feminilidade atribuídos à mulher: “Os cabelos luminosos batendo nos ombros, o brilho profundo dos olhos amendoados, a forma perfeita dos lábios, o perfil decidido e a claridade vibrante da força vital que se irradiava de todo o seu ser... Ela não parecia humana. ” (YOSHIMOTO, 1995, p. 18)

Como num choque, logo após se dar conta de que estava sozinha para decidir sobre sua vida, Eriko é quase uma aparição para contestar tudo o que acreditava sobre um homem ou uma mulher. O transgênero força a possibilidade do transformismo, o assumir por completo outro papel que não era seu por natureza.

[Yuichi] “Quando mamãe morreu, Eriko deixou o emprego. Só que com um filho pequeno, não sabia o que fazer. Então decidi se tornar mulher. “Já que não conseguiria mais me apaixonar”, diz ela. Parece que antes de se transformar em mulher tinha um temperamento muito fechado. E como não é pessoa de deixar as coisas pela metade, fez uma operação no rosto e em todo o resto.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 21).

Em *Problemas de Gênero*, Judith Butler (BUTLER, 2015) questiona o estruturalismo e a binarismo para definir a diferença entre sexo e gênero, sendo o primeiro de ordem natural e o segundo, uma concepção construída culturalmente. Se levarmos em conta a evolução das teorias feministas desde Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967), a escritora americana impõe um radicalismo e trabalha com a ideia da identidade performática.

Ela contesta o dualismo entre corpo e mente apresentado por Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967), pois acredita que a determinação não é natural, mas um efeito discursivo cultural que não demonstra a identidade verdadeira. Ao invés disso, diz que existe uma substância interna que é materializada de forma performática, isto é, “[...] os atos e gestos, desejos articulados e postos em ato criam uma ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora” (BUTLER, 2015, p. 235). Ou seja, seria impossível regular algo que só existe internamente e, no caso da mulher, ela seria construída em três bases: a identidade biológica, a identidade de gênero e a identidade performática.

No caso de Eriko, ela nasceu com órgãos masculinos, tem sua identidade não estática, sem barreiras entre homem ou mulher e faz a performance da mãe, mulher construída com base nos discursos definidores da feminilidade.

Nesse sentido, Eriko se diferencia de qualquer personagem trabalhada até o momento. Se anteriormente pudemos aplicar teorias de Simone Beauvoir (BEAUVOIR, 1967) ou de Michael Foucault (FOUCAULT, 1999), aqui ampliamos o aspecto múltiplo com a apresentação do pai de Yuichi. O choque de Mikage se justifica, pois, esse homem se transformou em mulher não por impulso sexual de se relacionar com homens sendo uma travesti, nem mesmo podemos classificá-la como *drag queen*, que anda como homem durante o dia e se transveste alegoricamente de mulher. Eriko fez a escolha de ser mulher para superar a perda de seu verdadeiro amor e para suprir as necessidades de um filho pequeno.

Descrito com simplicidade e sem afetações, Banana conseguiu exemplificar a reconstrução de valores e de espaços. Eriko é a ponte entre o ideal hipócrita da mulher construída pelo discurso social e a nova abertura para que o indivíduo seja emancipado para fazer escolhas além do pré-determinado culturalmente.

Além disso, Eriko também é a figura materna de um universo masculinizado, onde o homem exerce seu papel no ambiente externo e tem pouca influência nos assuntos domésticos. Ao contrário, Eriko é mais acessível e amorosa, fechando o círculo familiar e impulsionando Mikage a encontrar-se, fosse qual fosse sua escolha.

No final do primeiro conto, Eriko diz para Mikage o quanto é difícil ser mulher e aconselha a menina ainda em formação:

“[...] As pessoas que querem resolver tudo sozinhas deveriam antes de mais nada cuidar de alguma coisa que cresce. Uma criança, uma planta, sei lá... Fazendo isso, a gente compreende os próprios limites. É um ponto de partida. [...] Mas quem não sente desespero pelo menos uma vez na vida e não entende quais são as coisas que realmente valem, torna-se adulto sem jamais ter compreendido o que é verdadeiramente a alegria. Eu tive essa sorte” (YOSHIMOTO, 1995, p. 48-49)

Essa sensibilidade é o ponto essencial para que o sujeito se desprenda do pensamento estabelecido por outros e repense seu eu conscientemente e não arbitrariamente. Após Eriko filosofar, Mikage percebe que precisa sair de sua zona de conforto para dar início à sua própria jornada.

Ao passo que a cozinha recebe novos atributos e Eriko é a “trans-representação” da figura feminina, o segundo conto inicia com essa busca de Mikage: encontrar sentido em si mesma, a partir de si mesma. E, como no primeiro conto, existe uma perda. Eriko é assassinada, o que novamente funciona como transição para a vida adulta.

Podemos dizer que *Kitchen* trabalha com a desconstrução dos valores-padrões, apresenta a transgressão dos significados e termina com a conclusão da possibilidade de se encontrar formas alternativas para formação de sua identidade, ou seja, os sonhos são possíveis. Mikage diz “vou ter inúmeras [cozinhas]. Na alma, na realidade, nas viagens.

Sozinha, com muita gente, a dois, em todos os lugares onde viver. Sim, ainda vai haver muitas mais.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 50)

Enquanto isso, *Kitchen 2* marca o renascimento de Mikage. Ao encontrar seu caminho não somente no espaço que tanto amava, mas utilizando esse local e seus utensílios para criar as comidas e para construir a sua própria concepção de indivíduo. Era como se a variedade de pratos também mostrasse a multiplicidade de sua identidade, construída através de experiências infundáveis, sem jamais poder afirmar o término do aprendizado.

Mikage fazia e refazia os pratos e afirma: “Nos primeiros tempos, a impaciência fazia com que me sentisse mal, e quando finalmente consegui corrigir todos esses defeitos, pareceu-me que tinha corrigido até meu temperamento. Mas era pura ilusão.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 66)

Não existe submissão ao cozinhar, ao contrário, era o momento em que ela poderia extravasar, tentar, errar, acertar e começar novamente.

Conforme suas habilidades se desenvolviam, sua relação com Yuichi é impulsionada pela solidão e pelo compartilhamento do sentimento de perda. E, para apresentar novamente os padrões tradicionais que deveriam ser seguidos existe um embate entre uma ex-namorada de Yuichi, Okuno, que faz o tipo de representante da voz julgadora da sociedade. A indefinição entre a feminilidade e a masculinidade dentro do discurso tradicional é o motivo do nervosismo da garota.

[Okuno]“Você fica zanzando ao redor dele com seus dedos afilados, seus cabelos compridos e não deixa Yuichi esquecer sua feminilidade. Graças a você ele é meio homem. Claro, para você é cômodo continuar deixando as coisas indefinidas.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 81)

A violência de suas palavras e o tom acusatório deixam claro que o ódio tem origem na rejeição do estranho, do indefinido. Contudo, Mikage reage e se mostra firme ao afirmar

que “[...] cada um deve enfrentar sozinho seus sentimentos. Em tudo o que você disse, não há nada que se pareça com o que sinto.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 81). Nesse instante, Banana contraria os valores construídos no coletivismo, onde a individualidade é menos importante do que seguir as mesmas recomendações para todos, independentemente das particularidades de cada pessoa.

Dessa forma, Mikage se reafirma e, sem medo, segue descobrindo que nessa sociedade existe a intolerância, mas também a compreensão de que o sofrimento faz parte do crescimento.

Antes de terminar em mais um banquete compartilhado com Yuichi, Mikage filosofa sobre o seu aprendizado e percebe que o caminho não depende de uma única escolha, mas da percepção de que é possível reconstruir nossas relações sociais, nosso modo de nos apresentar ao mundo e de nos entendermos como indivíduos.

[Mikage] “O caminho sempre está decidido, não, porém, num sentido fatalista. Nosso respirar contínuo, nossos olhares, os dias que se sucedem é que o decidem naturalmente. Assim, qualquer um pode, como se fosse a coisa mais natural do mundo, encontrar-se em pleno inverno dentro de uma poça de água suja em cima de um telhado, numa cidade desconhecida, olhando para o céu noturno ao lado de um *katsudon*<sup>61</sup>.” (YOSHIMOTO, 1995, p. 108)

Assim, num texto que envolve um outro tipo de heroína, Banana conseguiu exprimir a inquietação da nova geração de mulheres. Ou seja, as jovens têm alternativas distantes do preconizado para a mulher, ao conscientizar-se de que as atribuições sociais são barreiras impostas não apenas pelo discurso externo, mas também pela alienação do sujeito, que se acomoda e não percebe sua inanição como pessoa.

---

<sup>61</sup> Prato típico da culinária japonesa, consiste numa tigela com arroz coberta por um filé de carne suína empanada.

Contudo, para apagar os limites, a mulher deve entrar num processo contínuo de autoconhecimento. Mikage não é um tipo social, mas é a representação da mulher que busca construir sua identidade numa soma de experiências, sem poder definir um fim para esse caminho.

Para a escritora, Mikage é o símbolo da mulher atual, que busca, constantemente, descobrir novas leituras para si e para o mundo.

### 4.3 Mitsuyo Kakuta

Mitsuyo Kakuta nasceu em Yokohama no ano de 1967 e tem formação em Letras pela Universidade de Waseda. Com a obra *幸福な遊戯 - Kôfukuna Yûgi / Jogos divertidos* recebeu o prêmio *Kaien* em 1990 (KAKUTA, 2003)<sup>62</sup>, conhecido por revelar novos escritores. Em 1996, recebeu o prêmio *Noma* por *まどろむ夜のU F O - Madoromu yoru no UFO / UFO no cair da noite* (KAKUTA, 2008)<sup>63</sup>. Após publicar em 2002 *エコノミカル・パレス - Economikaru paresu / Palácio econômico* (KAKUTA, 2002), e o drama familiar *空中庭園 - Kûchû Teien / Jardim suspenso* (KAKUTA, 2002)<sup>64</sup>, Kakuta firmou sua carreira como um dos destaques da nova geração. Por *Taigan no Kanojo / A mulher na outra margem*, em 2004 (KAKUTA, 2004), recebeu o prêmio *Naoki*, um dos principais do circuito literário japonês. Mitsuyo Kakuta representa a nova cena literária japonesa ao descrever as transformações e a angústia do indivíduo pós-moderno. Seu estilo mescla a linguagem de fácil leitura e temas complexos, num texto direto e fluido.

Em particular, critica o egocentrismo e a frieza das relações humanas no Japão. Em *Palácio econômico*, mostra como a ganância financeira prejudica os relacionamentos e como a frieza faz com que as pessoas se tornem ambiciosas e individualistas.

No livro *Jardim suspenso* surpreendeu a crítica com o formato do texto, que é um conjunto de depoimentos de uma família não “convencional” que mantém conversas como a concepção casual da filha e outros assuntos que deveriam ser segredos familiares, mas que no final são discutidos abertamente. As mentiras são constantes e servem para encobrir a hipocrisia do estilo familiar tradicional, ou seja, do pai trabalhador, da mãe dona de casa e dos

<sup>62</sup> Publicado originalmente em 1991 pela Fukutake Shoten.

<sup>63</sup> Publicado originalmente em 1996 pela Benesse Corporation.

<sup>64</sup> Adaptado para o cinema em 2005, o filme foi dirigido por Toshiaki Toyoda.

filhos estudiosos.

Tem a classe média decadente dos anos 90 como protagonista de suas obras, além do questionamento quanto ao papel social da mulher como mãe, esposa e filha. A exemplo disso temos マザコン- *mazakon*<sup>65</sup> (KAKUTA, 2007), em que o narrador, Kubota, é um homem casado que não consegue lidar com a vida de casal e é constantemente acusado de ser “filhinho da mamãe” por sua esposa. A discussão sobre o relacionamento entre mãe e filho é parte central para apresentar a reflexão sobre a mulher antes e após a maternidade.

Além de romances, escreve contos, ensaios e a exemplo de *A mulher na outra margem*, algumas de suas obras ainda inspiraram filmes e novelas. De fato, Mitsuyo Kakuta tornou-se um nome importante, pois conseguiu reconhecimento dos críticos literários e ainda sucesso entre os leitores, com várias de suas obras na lista de *best-sellers* no mercado japonês.

#### **4.3.1 O conflito da mulher pós-moderna em *A mulher na outra margem***

O enredo de *A mulher na outra margem* foca a vida de duas mulheres de trinta e poucos anos, que se reencontram após vários anos e contam suas histórias e suas escolhas. A estrutura do texto é interessante, pois as protagonistas são as narradoras, sendo que nos capítulos ímpares Sayoko relata suas experiências e nos capítulos pares a perspectiva é de Aoi. Esse estilo permite leituras diversas do livro, uma apenas com a voz de Sayoko outra com a voz de Aoi e uma terceira que correlaciona o caminho de ambas e nos mostra como, às vezes, diferentes escolhas podem unir duas pessoas, que se completam por suas diferenças.

Num momento em que o Japão enfrenta o envelhecimento da população e a baixa taxa

---

<sup>65</sup> Termo abreviado do inglês “mother complex”, que indica apenas as pessoas que são dependentes de suas mães ou ainda aquelas que não conseguem enfrentá-las.

de natalidade, a mulher é a força de trabalho necessária para que o país saísse da estagnação econômica, que já perdura desde a década de 80. Contudo, de que forma essa mulher é recebida no espaço, até então, dominado pelos homens? Como ocorre a inserção das mães que retornam ao trabalho? De que maneira essas mudanças afetaram a estrutura familiar?

Em 1986, o **男女雇用機会均等法**- *danjo koyô kikai kintôhō* ou "Lei de igualdade trabalhista" (WEBER, 1998), foi aprovada com o intuito de promover iniciativas para incentivar a inserção da mulher no mercado de trabalho e também para controlar a discriminação contra as mulheres. Porém, o conflito entre o sistema baseado no funcionário vitalício, na hierarquia estabelecida de acordo com a idade (*senpai e kohai*<sup>66</sup>) e na dedicação exigida para a criação dos filhos, restringiram as mulheres a ocuparem cargos, basicamente, na rede de serviços. Lojas de departamentos, restaurantes, empresas de atendimento ao cliente, auxiliares de escritório são algumas das opções de trabalho destinadas, predominantemente, à mulher.

As grandes empresas empregaram essa nova lei das trabalhadoras, mas criaram posições para funcionários de carreira e para os de curta duração. Muitas vezes, mesmo mulheres com formação técnica eram preteridas, pois se acreditava que não continuariam na empresa após casarem e terem filhos. Como exceção a esse molde, podemos citar as lojas de departamento, que ofereceram chances de ascensão profissional às japonesas.

Tendo esse cenário, Mitsuyo Kakuta escreveu um romance contemporâneo e, através de tipos de mulheres, apresenta como elas são limitadas pela valorização do mandamento "Boa esposa, mãe sábia", pela discriminação no trabalho, pela falta de suporte na criação dos filhos e pelas leis que ainda permitem a diferenciação remunerativa entre homens e mulheres.

A relação entre esses arquétipos humanos aponta os preconceitos, os sofrimentos, as barreiras que as duas protagonistas tiveram de enfrentar e que as japonesas também precisam

---

<sup>66</sup> *Senpai e kohai* são termos que designam o veterano e o calouro. No Japão, geralmente, o *senpai* é o mais experiente e também o mais velho e o *kohai* lhe deve respeito, utilizando expressões honoríficas específicas para o tratamento de pessoas numa posição hierárquica mais elevada.

encarar para se encontrarem como sujeitos autoconscientes e também para se reconectarem à vida que envolve trabalho e família.

No quadro abaixo podemos visualizar essas personagens que nos são apresentadas para compreendermos os conflitos e inseguranças da mulher atual.

### Tipos de mulheres

Sayoko Tamura	A mãe e dona de casa que tenta voltar ao mercado de trabalho.
Aoi Narahashi-adolescente	A adolescente que sofre <i>bullying</i> e desapontamento materno.
Aoi Narahashi- adulta	A mulher que escolhe o trabalho e não consegue conciliá-lo com a formação de uma família.
Noriko Nakazato	Mãe que tenta criar dois filhos, cumprir seu papel como esposa, enquanto administra um pequeno negócio.
Sogra de Sayoko	Não concorda que a esposa de seu filho volte ao trabalho.
Kyôko Mano	Ela escolheu seguir as expectativas da sociedade e casou-se jovem.
Mulher de meia idade	Depressão pela insatisfação com os rumos de sua vida.

Conforme essas mulheres se apresentam na vida das protagonistas, as angústias atuais das japonesas são discutidas e expostas para que o leitor reconheça as problemáticas causadas

pelas regras rígidas que restringem o crescimento pessoal e social do indivíduo.

Assim, Mitsuyo Kakuta conseguiu reunir temas como o casamento, o trabalho, o determinismo social, o conflito de gerações e as mudanças internas e externas necessárias para que essa japonesa consiga reconciliar perspectivas próprias no ambiente de trabalho e expectativas íntimas no espaço doméstico.

#### **4.3.2 Sayoko e Aoi: diferenças que se cruzam**

Sayoko é uma dona de casa, mãe de uma menina de três anos e que decide retornar ao mercado de trabalho. Já Aoi é solteira e dona de uma empresa, cujos negócios estão enfrentando sérias dificuldades e decide chamar Sayoko para trabalhar nos serviços de limpeza.

A estrutura do texto exemplifica a oposição entre a vida dessas duas mulheres. Num ambiente predominantemente feminino, o enredo marca as perturbações do eu em relação ao mundo exterior, no sentido de que, tanto Sayoko como Aoi parecem pertencer a um determinado grupo, mas na realidade ambas não reconhecem o próprio posicionamento social como determinante de sua identidade individual.

“Quando deixarei de ser a mesma pessoa que sempre fui?

Ao divagar, Sayoko sorriu levemente, ao se dar conta de que desde pequena ela tem feito a mesma pergunta a si mesma. Ela indagava como seria se fosse outra pessoa. E se fosse a popular Yoko? Ou ainda, e se fosse a super-gênio Nitta?” (KAKUTA, 2007)

Nesse pequeno trecho que inicia o livro, o questionamento inicial demonstra o cruzamento entre desejo fragmentado de ser outro e estar preso à identidade cultural imposta pela estrutura social construída. A indagação de Sayoko é um sofrimento silencioso, de um

indivíduo que se alienou de suas próprias vontades para desempenhar uma função para a qual foi treinado.

Essa situação poderia ser facilmente confundida com o sentimento de submissão, muitas vezes relacionado à condição da mulher japonesa, porém, longe de demonstrar uma vontade encoberta pela subordinação, neste caso, como já explanado em capítulos anteriores, a soma da disciplina cultuada como base da cultura japonesa e o aprendizado de comportamentos aceitáveis dentro da própria cultura são determinantes para a condição de descontentamento de Sayoko. Simone Beauvoir defende que a ideia de mulher é construída e “[...] a passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade.” (BEAUVOIR, 1967). Ou seja, limites foram criados e ensinados para que a satisfação e concretização do indivíduo fosse encontrado na construção familiar e no papel de mãe e esposa.

Sayoko representa o resultado do sistema educacional japonês, que ainda tem, em sua essência, os valores determinados no início do século, em que o homem e a mulher fazem parte da engrenagem para o funcionamento da nação nipônica. Porém, somado a essa condição determinista do sujeito externo, a pós-modernidade é marcada pela compreensão do ser fragmentado, descontente de sua inter-relação com o mundo e da abertura para novas possibilidades e caminhos. Nesse momento, outro sentimento também vem à tona: a culpa ou o mal-estar. Longe da culpa relacionada à religião católica, aqui temos, como ponto principal, o ataque à responsabilidade como ser social. Isto é, caso o indivíduo não cumpra com as demandas impostas à sua função social, automaticamente, essa pessoa se sentirá culpada por não cumprir a ação esperada e passará a entrar em conflito com valores novos e antigos.

Quando Sayoko pensa em retornar ao trabalho, imediatamente, pensa no impacto

causado tanto na criação da filha como em sua própria identidade. Num momento corriqueiro em que as jovens mães levam seus filhos para o parque, com objetivo de socialização entre as crianças, ela observa a timidez da filha, bem como sua dificuldade para iniciar uma conversa com as outras crianças. Em sua análise, pensa que sua própria atitude como pessoa, envergonhada, de baixa autoestima, sem confiança para fazer algo diferente do esperado poderia estar prejudicando e condicionando Akari a ser como ela. Sayoko culpa-se por falhar como exemplo para sua filha e também por pensar em deixá-la aos cuidados de outra pessoa. “Que tipo de mãe escolhe trabalhar enquanto sua filha ainda é pequena? Pobre dela, ser negligenciada por sua mãe dessa forma!” (KAKUTA, 2007)

Como já exposto anteriormente, o Japão prioriza a ideia do grupo, em que a pessoa deve saber o quanto a sua ação pode prejudicar o seu conterrâneo, a sua família, e atrapalhar o outro também pode causar estresse entre as partes. Nesse caso, deixar o seu papel de mãe integral e de esposa para perseguir um ideal individualista que ele permita conquistar a liberdade de se autoconstruir como mulher que também está presente no espaço social, pode resultar na retaliação por parte de seu esposo, de outras mães, bem como o *bullying* sofrido por sua filha. Não considero aqui o caso das mães solteiras ou de mulheres que decidiram não se casar, mas apenas o exemplo de Sayoko, a mulher casada, mãe e sem problemas financeiros.

Se em *As irmãs Makioka* a culpa estava mais conectada à transgressão das regras, nesse caso, a culpa está integrada no tipo de educação. Na sociedade pós-moderna, o sujeito tem a impressão de que pode seguir outros caminhos até então não aceitos, porém, no Japão, o senso de coletividade fortaleceu-se desde o pós-guerra e fez com que as pessoas fossem educadas a jamais interferir no curso considerado normal para determinado indivíduo. Assim, a culpa passa a ser velada e acaba por ditar as ações do sujeito, pois ele não deixará de desempenhar o papel que lhe foi incumbido.

Enquanto tenta superar a barreira causada pela culpa e buscar algo que lhe faltava, Sayoko não teve opções senão pedir ajuda para que sua sogra cuidasse de Akari. Após um longo caminho percorrido, Sayoko finalmente chega à casa da mãe de Shuji, seu esposo. A reação da sogra não é agressiva, mas contém a crítica velada de que Sayoko estava negligenciando sua neta e seu filho.

“Como me pediu para que não deixasse Akari cochilar fiz de tudo para mantê-la acordada, mas ela acabou adormecendo há poucos minutos. Contudo, como não sabia quando retornaria e como Akari começou a ficar agitada, deixei que dormisse”.

“[...] Você realmente retornará ao trabalho? É tão complicado sobreviver com o salário do Shuji?” (KAKUTA, 2007, p. 28)

Depois desse curto diálogo, Sayoko deixa claro que o problema não é financeiro, mas faz parte da busca pela satisfação pessoal. Diferente de Miu, a personagem materialista e consumista do livro de Haruki Murakami, Sayoko deseja encontrar sentido para uma vida até então determinada pela expectativa social: estudar, casar, ter filhos. Portanto, ao deixar a casa de sua sogra deu início às primeiras resoluções para concretizar o seu objetivo: deveria encontrar uma creche onde deixar Akari e garantir o bem-estar de sua filha, compartilhando a responsabilidade com outras pessoas.

A reflexão de Hannah Arendt (ARENDR, 2014) sobre o espaço privado e a política pode explicar de que forma atitudes contrárias ao “tradicional” eram consideradas tão antagônicas em relação aos comandos ditados pela política governamental e, por que a atitude de Sayoko poderia até ser classificada de coragem por parte de grupos como o feminista. Arendt coloca que “[...] a administração doméstica e todas as questões antes pertinentes à esfera privada da família transformara-se em preocupação “coletiva”. No mundo moderno, os dois domínios constantemente recobrem um ao outro, como ondas no perene fluir do processo da vida”. Apesar do conceito emitido por Arendt se referir à história da sociedade ocidental,

acredito que também seja válido para afirmar que a preocupação de Sayoko não era um sentimento individual, mas coletivo. A diferença aqui é como a sociedade japonesa pensa a liberdade de escolha dentro de limites concretos, que estão impregnados no inconsciente e mascarados pela culpa, pela sensação de fracasso. Dessa forma, decidir por um curso de vida diferente dos demais exige a colaboração e o consentimento da família e também a força de vontade do sujeito.

Se Sayoko busca outras possibilidades para construir sua identidade fora da situação convencional e por motivos também não convencionais, sua filha Akari, em seus três anos de idade, também tenta compreender o mundo à sua volta e investe seus esforços para conseguir se encontrar no olhar do outro. Durante o passeio no parque, enquanto as crianças se socializam e brincam juntas no banco de areia, envergonhada, Akari se aproxima de seus colegas com o intuito de ser vista, mas os outros nem sequer voltam os olhos em sua direção. Frustrada e sem capacidade verbal para a interação, sua atitude foi a de jogar o balde e a pá de brinquedos perto das crianças. A areia espirrou na cabeça de um menino, que imediatamente começou a chorar. A primeira reação de Sayoko foi repreendê-la. Contudo, sabendo que as outras crianças não reagiram à presença de Akari, ela logo se arrependeu de seu tom de voz.

“Ela se arrependeu antes mesmo de proferir aquelas palavras. Por que deixava que aquilo acontecesse? Ela sabia que a situação não era justa com Akari, mas também não conseguia evitar. Ver sua filha ter problemas para fazer amigos fez com que, sem intenção, se exasperasse.” (KAKUTA, 2007, p. 380)

Sayoko se reconhece em sua própria filha ao perceber a dificuldade de Akari para ser vista pelas crianças. Ambas desejam ser percebidas, mesmo que não atuem como os outros à sua volta. Esse momento é um dos processos de construção da identidade, num contexto complexo de se autoafirmar e de tentar encontrar um espaço em seu ambiente cultural. No

argumento de Stuart Hall em *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (HALL, 1996), o teórico afirma que, etnicamente, estamos situados em um local específico, temos experiências particulares e uma história única, as quais serão base crucial para a construção de quem acreditamos ser. E se o estabelecimento da identidade depende de vários fatores, esse pequeno trecho de *A mulher na outra margem* exemplifica o momento em que o sujeito aprenderá a se identificar dentro da sociedade a que pertence. Além disso, a reação da mãe demonstra o não conformismo ante as imposições sociais exigidas, para se obter a aceitação social de outros indivíduos.

No íntimo, Sayoko sabia que punir sua filha poderia reprimi-la, como se sua atitude estivesse errada, moldando Akari a criar o sentimento de aceitação da condição determinada à mulher japonesa, fato que moveu Sayoko durante suas escolhas de se casar e de se tornar mãe. Então, a culpa de não ser mãe em tempo integral se transforma em exemplo a ser dado à filha, mostrando a ela que uma mãe forte e segura de si é mais importante para a formação da criança do que o conformismo.

“Quero que a minha filha seja esperta, mais extrovertida, mais sociável e quando considero como ela é terrível em casa, fico triste em ver como ela é tímida fora de casa” (KAKUTA, 2007, p. 112). Nessa curta reflexão, Mitsuyo Kakuta expõe a condição da mulher, que dentro do domínio do lar é altiva, mas sem voz, passiva e subjugada por ela mesma. Nesse momento, com a certeza de que fazia o bem para sua filha, Sayoko já não sofria com a decisão tomada, superando todas as suas dúvidas e incertezas.

Ao longo do romance, outro desafio que se apresenta a Sayoko é o desapontamento com o acúmulo de funções, sem que o marido a ajudasse no compartilhamento de tarefas. Ela trabalha meio período e ainda deve cuidar de todos os afazeres domésticos, além de ser responsável pela administração do cotidiano da filha. O esposo, no sistema de “Boa esposa, mãe sábia” tem a função de prover o sustento familiar, trabalhando e se dedicando à empresa

integralmente. Contudo, quase sempre, esses compromissos ultrapassam as horas regulares de trabalho e o homem retorna ao lar quando a criança está dormindo. Ou seja, o pai é ausente, sendo uma figura assoberbada pelas convenções sociais e sem contato diário com a filha.

Quando começou a sentir que a dedicação de Sayoko ao trabalho era algo sério, Shuji começou a se ressentir desse afastamento físico e emocional, já que a esposa não dependia dele para existir e sentir-se um indivíduo atuante e necessário.

“[Shuji] Não estou dizendo que não deve trabalhar. Na realidade, antes de Akari nascer, fui eu quem a incentivei a retornar ao trabalho. Mas você escolheu ficar em casa. Agora, de repente, você decide voltar a trabalhar e as coisas estão saindo do trilho para Akari, para mim e inclusive para você” (KAKUTA, 2007, p. 198)

Apesar desse pequeno contratempo, Sayoko continuou firme, a exemplo de suas colegas de trabalho na firma de limpeza, ela continuou perseverante, fortalecendo sua convicção todas as vezes que alguém a lembrava da mulher que fora um dia. Iniciado o processo de esclarecimento, Sayoko não voltaria aos velhos costumes, de frustrar-se com sua inação e insegurança diante da sociedade. Mesmo que o trabalho numa empresa de faxina não fosse considerado digno, ela encontrou no ato de trabalhar fora de casa a chance de mostrar a si mesma que era capaz de transformar-se.

E, aos poucos, também conseguiu se desprender de suas “ditas” funções e foi capaz de pedir ao marido para fazer as compras no supermercado. Nesse ato simbólico, Sayoko demonstra às japonesas que elas também são responsáveis pela falta de mudanças no comportamento dos homens. Afinal, as mulheres assumem a responsabilidade do lar e não permitem que outros afetem o seu domínio doméstico.

Enquanto conhecemos a história de Sayoko nos capítulos ímpares, nos pares, a autora descreve a vida de Aoi, em sua juventude. As memórias infelizes e a decepção por conseguir

apenas trabalhos de meio período foram incentivos para que construísse seu próprio negócio. Como empresária, aos 35 anos de idade, ela conseguiu obter o sucesso sem depender de uma figura masculina. Sua estratégia de gerir os negócios era centrada na contratação de mulheres e em se aliar a outras pessoas para aumentar a confiabilidade entre as pessoas.

A ausência de homens em sua vida se dá por enxergar a hipocrisia da estrutura familiar baseada nos moldes tradicionais. Isto é, apesar de não significar a felicidade individual, as mulheres continuavam a escolher esse caminho. Mitsuyo Kakuta chama a atenção das japonesas novamente, expondo o quanto elas também são responsáveis por perpetuar costumes não condizentes com a nova realidade da mulher no Japão e no mundo.

Aoi reflete que é muito mais fácil trabalhar do que tornar-se mãe e esposa. Sua figura confronta a ideia de que toda mulher só obtém sucesso quando cumpre seu papel como esposa e como mãe. A plenitude só é alcançada dessa forma, e a mulher contemporânea será ainda mais reconhecida pelos seus pares caso consiga também ser independente financeiramente. Então, o ideal da nova mulher será aquele que contempla as três bases: casamento, maternidade e trabalho.

Esse acúmulo de tarefas é estafante e sobrecarrega a mulher. Noriko, dona da empresa de limpeza e amiga de Aoi, tenta contemplar essas três funções, mas a tentativa de controle é frustrada no momento em que não há tempo para si mesma, para descansar e tentar ser a Noriko e não a mãe, a esposa ou a dona de empresa.

Aoi contradiz também essa mulher que tenta acumular todas as posições para adquirir reconhecimento social ou para sentir-se pertencente ao grupo. Ela reconhece as problemáticas vividas por essas mulheres e se afasta desse universo. É Sayoko que a aproxima do ambiente familiar e a ajuda a se reintegrar, sentimentalmente, num espaço que não deveria ser visto apenas como obrigação da mulher, mas uma atmosfera que deveria ser construída com cumplicidade entre todas as partes.

Assim, Mitsuyo Kakuta consegue desconstruir “verdades” construídas ao longo do século XX e mostrar, através dessas protagonistas, que elas devem ser responsáveis pela transformação interna e externa da mulher. Sayoko e Aoi são diferentes, mas compartilham o que Mitsuyo Kakuta tenta repassar aos seus leitores: devemos reconhecer as banalidades impostas pelas metas governamentais, sermos conscientes para analisar o comodismo social ao romper barreiras e ao buscar a felicidade naquilo que construímos com sensibilidade e escolha própria, e não nos centrarmos nos modelos que dizem ser o símbolo do êxito pessoal.

## **CAPÍTULO 5**

### **Considerações Finais**

## 5.1 Representação da Mulher Japonesa

No artigo *Quem precisa de Identidade?* (HALL, 2000), Stuart Hall debate sobre a perturbação causada ao discutirmos a identidade. As teorias e as discussões teóricas são em número maior do que temos capacidade de absorver. Contudo, concordo com Hall ao afirmar que, antes de mais nada, devemos compreender que a identidade é construída dentro de um discurso, que é produzida em um local específico, num contexto único e faz parte de uma cultura histórica singular. Dessa forma, "as identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós." (HALL, 2000. p. 112).

Desde o início dos meus estudos em Literatura Japonesa, me deparei com discursos estereotipados da mulher nipônica em diversos meios de comunicação. Com o intuito de compreender quais eram as prerrogativas para refletirmos sobre a identidade e a representação da japonesa, aprofundi a reflexão nos Estudos Culturais e comecei a empreitada de fazer uma leitura crítica de alguns textos que me chamaram a atenção, como o romance *As irmãs Makioka*.

A delicadeza e a arte narrativa de Jun'ichirô Tanizaki construíram um texto denso no sentido da contribuição cultural, pois destrinchou não só as problemáticas da formação de valores no Japão, mas o universo feminino, que até então permanecia indecifrável. O autor não recorreu à descrição alegórica de tipos exagerados, ao contrário, construiu personagens perfeitamente críveis fora da ficção. Numa dinâmica natural entre as irmãs, o leitor é capaz de compreender as questões econômicas, a transformação da imagem da figura feminina, além dos conflitos existentes quando existem tantas vivências e verdades diferentes.

Para entendermos a dimensão das mudanças da visão das mulheres de si mesmas e também da impressão que se tinha delas, percorremos o processo histórico que é base para a construção e reconstrução dos discursos de efeito "libertadores" ou "limitadores". Vimos que

no Japão, as ações de regulamentação da estrutura social e da divisão de funções entre homens e mulheres foi um marco para a subestimação da voz feminina, como também foi uma força doutrinária para toda a nação.

Ao pensarmos na condição da mulher japonesa, a ideologia do “Boa esposa, mãe sábia” é a herança mais marcante desse processo de construção do discurso político sobre o corpo, sobre o comportamento, sobre a identidade do sujeito. Esse sistema, literalmente, posicionou os indivíduos em certos grupos, criando a ilusão de que seguir o caminho aparentemente obrigatório significava conquistar a “felicidade”. Satisfação que também só adquire algum sentido dentro da estrutura na qual o indivíduo está inserido. Ou seja, somente na realidade nipônica, onde a estratificação social do Japão moderno era baseada na questão do “movimento de nação”, explanado por Michael Weiner como esforço político dos governantes para que a sociedade japonesa tivesse a heterogeneidade limitada, formando um grupo único e coeso.

Sendo assim, a “ocupação do espaço”, a posição que o sujeito ocupa dentro dessa estrutura é uma característica relevante da cultura japonesa. Então, é preciso observar as regras, os deveres, o momento no qual o indivíduo é reconhecido na associação a um grupo específico e quais são as suas tarefas para continuar a pertencer a esse grupo. Tendo consciência desses aspectos, pudemos dar início à análise da representação feminina na literatura japonesa moderna.

De Tanizaki a Kakuta, fizemos um passeio pelo desenrolar histórico da figura da mulher no Japão. A essencialidade do estudo da interrelação entre as irmãs Makioka; o florescimento da sexualidade e da possibilidade de se recriar diante das regulamentações, pode ser visto no relacionamento entre Miu e Sumire; a transgressão e resignificação de si e dos espaços, vê-se no renascimento de Mikage; o questionamento sobre a felicidade e do significado de vencer é mostrado por Aoi e Sayoko, diante da banalidade da busca por

conquistas subjetivas. Fizemos um passeio pela literatura japonesa, nos deparando com vozes que clamam para que as mulheres de hoje, depois de quase um século desde Raichô Hiratsuka ou de Akiko Yosano, sejam autoconscientes e busquem a emancipação para a reconstrução de múltiplos discursos sobre si mesmas.

Nessas obras, podemos esquematizar a reflexão quanto ao posicionamento da mulher japonesa moderna. O indivíduo busca o seu novo "eu" perdido em meio ao cotidiano de imposições hierárquicas e demonstra o esgotamento das regras sociais que criam barreiras estáticas na construção do sujeito. Nesse contexto, a figura da mulher é um dos pontos que representam a quebra entre o existente e o "novo". O contato com um evento ou pensamento considerado tradicional marca o momento do encontro com o "outro" que já não tem significação concreta no período moderno e é o ponto de partida para a reflexão do "eu-mulher" no contexto caótico do Japão do início do século XX.

Se no primeiro capítulo me dediquei a mapear quais eram as representações femininas no discurso dos japoneses, no segundo capítulo nos deparamos com as protagonistas de *As Irmãs Makioka*, que são figuras cativantes e expressivas. Elas compunham a nova camada social que ameaçava a modificação da ordem familiar paternalista seguida pela sociedade japonesa até a Revolução Meiji. Yukiko é a representação da mulher considerada "tradicional". É filha de um aristocrata, é culta e não precisaria trabalhar para sobreviver. Ainda assim, expressa insatisfação com as questões sociais que assolavam o país, sendo que, de um lado, o ideal capitalista e a ideia do moderno defendiam a liberdade de expressão e, de outro lado, o governo reprimia qualquer movimento de ameaçasse a "segurança" da nação homogênea.

Yukiko e suas irmãs representam a idéia de que, apesar do discurso proferir a homogeneidade entre as pessoas, são símbolos das mudanças e da multiplicidade de indivíduos. O casamento só ganha tanta expressividade por conta da significação das instituições de poder, que de acordo com Michael Foucault (FOUCAULT, 1999), pressupõe

que o "outro" passe a ter função de objeto, para que os posicionamentos não sejam conflituosos. Ou seja, nesse contexto, a mulher só encontraria sua felicidade quando cumprisse sua função dentro da sociedade: casar, cuidar de seu marido e de seus filhos. Contudo, vimos que, conforme as mudanças sociais e econômicas transformavam o Japão, elas também levavam a questionar as obrigações que sufocavam as mulheres e as impediam de seguir caminhos diferentes.

Michael Weiner usa as palavras de Hiroshi Yasuda (YASUDA, 1992) para explicar que esse sentimento de inquietação surge quando se tenta impor a ideia de homogeneidade programada pelo governo japonês, numa tentativa de obter uma nação sem conflitos entre as classes, entre os gêneros e entre as diferenças ideológicas.

"Ao erigir um conjunto de novas fronteiras simbólicas ao redor do Japão, a linguagem, as imagens e a iconografia do nacionalismo sugeriram que a nação era a manifestação moderna da comunidade primordial de que a cidadania sempre foi uma parte"<sup>67</sup>.

Isto é, todas as atitudes contrapostas ao que era considerado dentro dos padrões culturais seriam consideradas subversivas. Contudo, durante o contexto do período de guerra sabemos que todas as bases sociais passam a ser reavaliadas dentro da nova realidade e o "certo" e "errado" ficaram mais evidentes para a reafirmação de suas "verdades". Nesse ínterim, Yukiko entende que ao casar-se teria uma vida monótona e repleta de afazeres, sem qualquer desafio e, por outro lado, se continuasse na casa de Sachiko, teria uma vida tranquila. Tanto Yukiko e quanto Taeko são figuras que anseiam por sair do "grupo", do espaço no qual se sentem limitados por barreiras criadas pela ideia de homogenia social. O casamento de Yukiko e o afastamento compulsório de Taeko nos afirmam certa inevitabilidade do sistema.

---

<sup>67</sup> YASUDA, H. 1992, p. 63. Texto original: "In erecting a set of new symbolic boundaries around Japan, the language, imagery and iconography of nationalism suggested that the nation was the modern manifestation of primordial community of which the citizenry had always been a part".

Quando passamos a ler Murakami, Banana e Kakuta, percebemos que o cenário mudou, mas as mulheres continuam a lutar contra o ideal de feminilidade imposto pela ideologia "Boa esposa, mãe sábia". Somado a isso, a sociedade pós-industrial do pós-guerra intensificou a valorização do material, da vida pré-destinada, da visão negativa de que grandes mudanças poderiam trazer infortúnios à sociedade.

O relacionamento de Sumire e Miu mostra essa dinâmica, que cria padrões e uniformiza o sucesso social de todos os indivíduos: consumir, obter êxito profissional e atender as perspectivas exigidas para o reconhecimento de seu grupo. No entanto, Sumire deseja ir de encontro a um "outro", que é desconhecido e é conflitante com a ideia de uniformidade e homogeneidade da Nação.

Contudo, ao tomar essa decisão, ela passa a ser parte desse "outro", que é considerado "incivilizado" ou um "*outsider*" (WEINER, 2009). Segundo Michelle Perrot, a "mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria" (PERROT, 2007, p.7). Sumire contraria essas convicções e, com naturalidade, percebe que o caminho percorrido por Miu não mudaria sua essência. Ela é mulher, como diz Michael Foucault (FOUCAULT, 1998), quando se refere à luta contra o poder institucionalizado e regulador, que se desapega das interdições sociais e passa a construir uma individualidade independente de amarras.

Além disso, a partir de Haruki Murakami, nos deparamos com dois aspectos que norteiam o sujeito pós-moderno: a solidão e o distanciamento do conceito binário entre o certo e o errado. Fato que não apareceu no livro de Jun'ichirô Tanizaki, mas que faz parte da realidade de Sumire, Mikage, Sayoko e Aoi.

No instante em que essas mulheres passam a lidar com os acontecimentos, sem levar em conta a sua formação social ou os preconceitos existentes por pertencerem ao campo do "estranho", o sumiço de Sumire, a simbólica ambientação da cozinha como o espaço seguro

para Mikage, o trabalho “indigno” numa empresa de limpeza e o afastamento do lar de Sayoko, as tornam distantes do ideal da mulher japonesa. Ao colocá-las nessas situações, também se retrata a marginalização da população que vivia fora dos limites do aceitável. A mulher que trabalha e se orgulha do trabalho, mesmo deixando sua filha aos cuidados de terceiros, é uma resposta contra o ideal progressista moderno do governo japonês.

Ou seja, elas já não são a figura frágil e não participante do mundo que as rodeia, deixando para trás a “...dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade” (BHABHA, 2010, p. 105). Neste momento, a discussão deixa de ser em torno de qual o papel que elas deveriam seguir, e passa a ser o que elas podem concretizar como forma de se encontrar não só como mulher, mas como indivíduo único e também social. Segundo Michiko Suzuki, Raichô Hiratsuka descreve essa nova imagem da figura feminina:

“Nós não somos mais o conjunto, os seres imutáveis concebidos por pessoas de épocas passadas. Somos ricos em mudanças, cheios de compromissos com a capacidade de evoluir incessantemente para o futuro, para nos tornarmos mais belos, mais fortes, maiores e superiores dia após dia. As leis da natureza não podem ser tão injustas ao dizer que só as mulheres são a exceção a esta regra da evolução e que mesmo atualmente são incapazes de se tornarem parte da humanidade. Está claro que temos de usar a nossa vontade para acelerar e para fortalecer o poder do nosso progresso<sup>68</sup>”.

Após Sumire rejeitar a transformação engendrada por Miu, depois de Mikage reavaliar os conceitos entre o existente e as novas possibilidades de se autoconstruir e quando Sayoko rejeita a vida de dona de casa como finalidade, todas as protagonistas enfrentam os percalços para adquirir independência e são essas quebras de barreiras que desconstróem o protótipo da

---

<sup>68</sup> RAICHÔ, H. In: SUZUKI, M. 2010, p. 103. Texto original: “We are no longer the set, unchanging beings conceived of by people of past ages. We are rich in changes, full of promise with the ability to evolve endlessly into the future, to become more beautiful, stronger, larger and superior day by day. The laws of nature cannot be so unfair as to say that only women are an exception to this rule of evolution, and are unable even now to become a part of humanity. It is clear that we must use our will to accelerate and strengthen the power of our progress”.

mulher japonesa. E, após essa desconstrução é que elas conseguem, finalmente, encontrar-se como indivíduo que tem lugar dentro de seu próprio país. Nesse caso, elas são símbolos das mudanças, da transitoriedade das coisas e de que é possível mostrar que as questões conflituosas quanto ao que a mulher japonesa era e o que deveria ser também foram parte da construção da sociedade moderna e pós-moderna nipônica.

Dentro desse contexto, as mulheres, que eram vistas como uma classe de posição fixa, sem contradições, sem força política ou qualquer característica que pudesse diferenciá-las no meio da multidão, mostram-se transgressoras, recusando a visão patriarcal.

Esses autores, obviamente, trabalham a transformação e a reconstrução de identidade dessas mulheres de forma diferente, mas em todos os casos podemos apontar que todas as personagens encontram a emancipação da autoconsciência como fator preponderante para se compreenderem como indivíduos, como mulheres fora do discurso hierárquico ou patriarcal, como seres responsáveis pela própria alienação. O exemplo da mulher moderna do pós-guerra – trabalhando o dia inteiro, cuidando da família, estando focada no dinheiro – não as representa, pois elas não encontram no discurso masculino a resposta para seguir por caminhos diferentes, mas a encontram na reavaliação de seu próprio posicionamento como mulher.

Sumire, Mikage, Sayoko e Aoi ocupam um novo espaço social que, para os homens se configura como sendo o de um indivíduo que não se encaixa dentro dos padrões sociais patriarcais, mas para as mulheres, por um lado, lhes permite serem como pessoas independentes e, por outro lado, as tornam pessoas desprovidas de posição fixa dentro da sociedade japonesa. Em todos os casos, o discurso de Michael Weiner sobre a busca pela homogeneidade da Nação ainda se aplica, pois, tudo e todos que se deslocassem e estivessem fora do esperado quanto às regras de comportamento, ou ainda, não obedecessem à rigidez da estrutura social, seriam desconsiderados como parte da sociedade japonesa.

Em ambos os casos nos deparamos com a construção da figura feminina através da contraposição à “cultura do homem provedor” e à inadequação dessa mulher em relação à unidade da identidade nacional, que tinha como meta uma sociedade sem conflitos de classe, raça ou valores. Contudo, vimos que foi apesar dessa situação adversa que as mulheres conseguiram a abertura para a alteridade, para a formação de um indivíduo singular, que tem força para modificar as estruturas sociais engessadas e, ao mesmo tempo, mostrar uma sensibilidade que não sacrifica as relações humanas.

A construção das protagonistas foi baseada em características opostas ao do japonês ‘tradicional’ e elas são o retrato da reflexão dos autores quanto ao progresso da humanidade. Ou seja, a identidade da mulher japonesa moderna seria edificada através da desconstrução do ideal anterior e fundamentada na pluralidade, em que a alteridade, tal como Bhabha a apresenta (BHABHA, 2010) e propõe em seus estudos, seria relevante para que as pessoas se tornem mais conscientes de si e evitem a imposição dos modelos sociais. Criando-se, assim, um espaço livre para uma nova construção social, como foi demonstrado através da satisfação de Sayoko ao servir de exemplo para que a filha não se submetesse a apenas uma possibilidade de vida.

Assim, vimos que a questão feminina implica relações de poder atribuídas às posições sociais, que fazem uns menos merecedores do que outros, mais ou menos importantes. E dentro do contexto do ideal cultural, da homogenia social japonesa, Sumire, Mikage, Sayoko e Aoi são exemplos para as sociedades ocidentais e orientais da existência da alteridade, no Japão, e das formas que podemos encontrar para compreender as diferenças como parte da construção da sociedade e da identidade do indivíduo.

Chantal Mouffe (MOUFFE, 1995) reflete sobre a atitude inicial para que possamos começar a ressignificar nosso discurso:

“É só quando descartarmos a visão do sujeito como um agente racional e transparente para si mesmo e descartarmos também a suposta unidade e homogeneidade do conjunto de suas posições, que estaremos aptos a teorizar a multiplicidade das relações de subordinação” (MOUFFE, 1995, p. 318)<sup>69</sup>.

Dessa forma, a identidade da mulher japonesa não pode fazer parte de uma afirmação única, incontestável e imutável, está em constante ressignificação, reavaliação, justapondo conceitos novos e antigos numa desconstrução revigorante, que traz novos sentidos ambivalentes e dicotômicos. E a representação da mulher nos textos apresentados, mostra a evolução desses conceitos com a abertura para enxergarmos a figura feminina de forma múltipla e sempre em processo de autoconstrução.

Assim, a leitura e reflexão das personagens em *As irmãs Makioka*, em *Minha querida Sputnik*, *Kitchen* e *A mulher na outra margem* apontam que a “outra” mulher, aquela que ainda não existe mas está logo ali e, como diz o título do livro, está do outro lado, basta cruzar a fronteira que separa o pré-concebido do desconhecido.

---

<sup>69</sup> Texto original: "It is only when we discard the view of the subject as an agent both rational and transparent to itself, and discard as well the supposed unity and homogeneity of the ensemble of its positions, that we are in the position to theorize the multiplicity of relations of subordination".

## VIII. Referências Bibliográficas

### Referências Bibliográficas Citadas no Texto

ALCOFF, Linda Martin. *Visibles Identities-Race, Gender and The Self. Studies in Feminist Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Forense Universitária, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Trad. Leyla Perrone-Moises. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Augusto de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Antunes Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Amor Líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Claudia Martinelli Gama Lopes da Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo II: A experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENEDICT, Ruth, *O Crisântemo e a Espada*. Trad. César Tozzi. Editora São Paulo: Perspectiva, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávial, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BIRBAUM, Alfred. In: *Postmodern, feminist and postcolonial currents*. Londres: Routledge, 2005

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8a. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Ouro sobre Azul, 2006.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *O pensamento no Período Edo (1603-1868)*. In: Estudos Japoneses, 18. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Historia da Sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Editora Vozes. Petrópolis, 1999.

GARON, S. *Molding Japanese Minds: The State in Everyday Life*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

HALL, Stuart. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. England: Sage, 1997.

\_\_\_\_\_. *Quem precisa da identidade?* In: Tomaz Tadeu da Silva (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HIGUCHI, Ichiyô. *Ôtsugomori*. Bungakukai, nº 24, 1894.

\_\_\_\_\_. *Nigorie*. Bungei Kurabu, nº 9, 1895a.

\_\_\_\_\_. *Takekurabe*. Bungakukai, nº 25, 26, 27, 32, 35, 36, 37, 1895b

HIRATSUKA, Raichô. *In The Begining Woman Was the Sun*. Trad. Teruko Craig. Nova York: Columbia University Press USA, 2006.

ISOTANI, Mina. *O Japão Pós-moderno: a decodificação identitária em Haruki Murakami*. In: ABRALIC, 2011, Curitiba. XII Congresso Internacional ABRALIC, 2011.

\_\_\_\_\_. *Narrativas da América: O confronto com o desconhecido*. São Paulo: Editora Bookess, 2013.

IWAMI, Teruyo. *Hiroin-tachi no hyakunen: bungaku, media, shakai ni okeru joseizô no hen'yô (100 anos de heroínas: mulheres na literatura, mídia e na cultura)*. Tokyo: Editora Gakugei Shorin, 2008.

KAFÛ, Nagai. *Narrativas da América*. Tóquio: Gakushû Kenkyûsha, 1908.

KAKUTA, Mitsuyo. *Taigan no Kanojo*. Tóquio: Bungei Shunju, 2007.

KAUPATEZ, Diogo Zenha e CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Coragem para seguir Viagem quando a Noite vem: Uma Análise de Shisei*. São Paulo: Estudos Japoneses, v. 26, 2005.

KAWABATA, Yasunari. *Contos da Palma da Mão*. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2008.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: a history of japanese literature*. Nova York: Columbia University, vol. 3, 1998.

KELLY, Gary. *Bluestocking Feminism: Writings of the Bluestocking Circle, 1738-1790*. Londres: Editora Pickering & Chatto, 1999, 6 volumes.

MOUFFE, Chantal. *Social postmodernism: Beyond identity politics*. Nova York: Cambridge University Press, 1995.

MURAKAMI, Fuminobu. *Postmodern, feminist and postcolonial currents*. In: contemporary Japanese culture. Londres: Routledge, 2005.

MURAKAMI, Haruki. *Minha querida Sputnik*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Editora Alfaguara, 2008.

\_\_\_\_\_. *Do que eu falo quando eu falo de corrida*. Trad. Cassio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

NAKAMURA, Masanao. *Zenryô naru haha wo tsukuru setsu* (Como criar boas mães). In: Revista Meiroku, 1875.

NAKAMURA, Masanori. *Rôdôsha to nomin*. In: Nihon no rekishi. Tóquio: Shogakkan, vol. 29, 1976.

NOLTE, S. H. e HASTINGS, S. A. *The Meiji states's policy toward women*. In: *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. California: University of California Press, 1991.

PERROT, Michelle. *História das mulheres, da academia para os História das mulheres, da academia para os almoços de domingo*. (Tradução de Angela M. S. Côrrea do original *Mon histoire des femmes*. Paris: Éditions du Seuil/France Culture, 2006) Florianópolis: Contexto, 2007

REISCHAUER, Edwin O. *Japan: The Story of a Nation*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1980.

ROSENBERGER, Nancy Ross. *Gambling With Virtue: Japanese Women and the Search for Self in a Changing Nation*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2001.

SCHNORRENBURG, Barbara Brandon. *Montagu, Elizabeth (1718–1800)*. In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford: Editora Oxford University Press, 2009.

SETOUCHI, Harumi. *Beauty in Disarray*. In: Tuttle Classics of Japanese Literature. Tóquio: Editora Charles E. Tuttle Company, 1993.

SUZUKI, Tomi. *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*. Stanford: Editora Stanford University Press, 1996.

SUZUKI, Michiko. *Becoming Modern Women: Love and Female Identity in Prewar Japanese Literature and Culture*. Stanford: EditBooksora Stanford University Press, 2009.

TANIZAKI, Jun'ichirô. *Sasame Yuki*. Tóquio: Kodansha, 1948.

\_\_\_\_\_. *As irmãs Makioka*. Trad. Leiko Gotoda, Neide Nagae, Eliza Atsuko Tashiro e Kanami Hirai. São Paulo: Estação Liberdade: 2005.

\_\_\_\_\_. *Amor Insensato*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Naomi*. Trad. Anthony H. Chambers. Inglaterra: Vintage Books, 2001.

\_\_\_\_\_. *Itansha no Kanashimi (A Tristeza do rebelde)*. Tóquio: Oranda Shobo, 1917; Tóquio: Nihon Kindai Bungakkan, 1984.

TOMIDA, Hiroko. *Raichô Hiratsuka and Early Japanese Feminism*. Leiden: Editora Brill, 2004.

UEDA, Akinari. *Contos da Chuva e da Lua*. Trad. Neide Hissae Nagae et. al. São Paulo: Centros de Estudos Japoneses de São Paulo, 1996.

WEINER, Michael. *Japan's Minorities: The illusion of homogeneity*. Nova York: Taylor & Francis, 2009.

YASUDA, Hiroshi. *Kindai nihon ni okeru: Minzoku no kannen no Keisei*. Japan: Shisô to Gendai 3, 1992.

YOSHIMOTO, Banana. *Kitchen*. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

## **Referências Bibliograficas Mencionadas no Texto**

KAKUTA, Mitsuyo. *Kofuku na Yugi*. Tóquio: Kadokawa Shoten, 2003.

\_\_\_\_\_. *Madoromu yoru no UFO*. Tóquio: Kodansha, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ekonomikaru paresu*. Tóquio: Kodansha, 2002

\_\_\_\_\_. *Kûchû Teien*. Tóquio: Bungeishunju, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mazakon*. Tóquio: Shueisha, 2007

MURAKAMI, Haruki. *kaze no uta wo kike*. Tóquio: Kodansha, 1979.

\_\_\_\_\_. *Kami no kodomo-tachi wa minna odoru*. Tóquio: Shinchosha, 2000.

\_\_\_\_\_. *Norwegian Wood*. São Paulo: Trad. Jefferson José Teixeira. Editora

Alfaguara, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Kafka à Beira-mar*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Editora

Alfaguara, 2008b.

\_\_\_\_\_. *1973 o ano do pinball*. Tóquio: Kodansha, 1980.

\_\_\_\_\_. *Caçando carneiros*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação

Liberdade, 2014.

\_\_\_\_\_. *Underground*. Tóquio: Kodansha, 1997.

\_\_\_\_\_. *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*. Tóquio:

Bungei Shunjū, 2007.

\_\_\_\_\_. *Após o anoitecer*. Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Editora

Alfaguara. Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. *1Q84*. Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Editora Alfaguara. Brasil,

2012-2013.

YOSHIMOTO, Banana. *Tsugumi*. Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Estação

Liberdade, 2015.

\_\_\_\_\_. *Amrita*. Tóquio: Kadokawa Shoten, 1994.

\_\_\_\_\_. *Mizuumi*. Tóquio: Foil Co. Ltd., 2005.

## Base Teórica

ABDALA, Benjamin Jr. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

ABREU, Márica (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil. São Paulo: Fapesp, 1999.

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro*. São Paulo: Musa, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARR, Marleen S. *Alien to Femininity • Speculative Fiction and Feminist Theory*. Westport: Greenwood Press, 1987.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEASLEY, Willian G. *The Modern Histoy of Japan*. Nova York: Editora Frederick A. Praeger, 1963.

\_\_\_\_\_. *Modern Japan: Aspects of History, Literature, and Society*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *The Rise of Modern Japan*. Londres: Editora Weindenfeld & Nicolson, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Japanese Experience: a Short History of Japan*. Los Angeles: Editora University of California Press, 1999.

BEILHARZ, Peter. *Zygmunt Bauman: Dialectic of Modernity*. Londres: Sage, 2000.

BELLAH, Robert. *Beyond belief: essays on tradition in a post-traditional world*. Nova York: Harper and Row, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERNSTEIN, Gail L. *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. Berkeley: University of California Press, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *Lentretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BORDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução: Maria Helena Kuhner. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.

BOSI, Alfredo. *Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária*. Teresa- Revista de Literatura Brasileira, nº. 1, 2000.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

BURUMA, Ian. *A Japanese mirror*. Londres: Vintage, 1995.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: O corpo educado. Pedagogias da sexualidade. Org.: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 1999: 151-172.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1975.

\_\_\_\_\_. *Direitos Humanos e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Literatura e a Formação do Homem*. In: Ciência e Cultura, v.24, nº 9, 1972, p. 05.

\_\_\_\_\_. *A Personagem do Romance*. In: A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHAPLIN, Sarah. Interiority and the "Modern Women" in Japan. In: Images of "Modern Women" in Asia: Global media, local meanings. Richmond: Curzon Press, 2001.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko. *Transforming Japan: How Feminism and Diversity Are Making a Difference*. Editora Feminist Press, 2011.

FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko e MAEDA, Atsuko. Editor. *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future*. Editora Feminist Press, 1994.

FRIEMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, n. 53, 2002, p. 166-182.

FRUHSTUCK, Sabine. *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*. Berkeley, California: University of California Press, 2003.

HUTCHISON, Rachael. *Occidentalism and critique of Meiji: the west in the returnee stories of Nagai Kafû*. Japan Forum, 13. Londres: Routledge, 2001, p.195-213.

ITO, Ken K. *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Unesp, 2002.

KAFÛ, Nagai. *A literatura do Japão moderno*. Tóquio: Gakushû: Gakushû. Tóquio: Gakushû Kenkyûsha. 1978.

KLEIMAN, Ângela B. *Leitura: ensino e pesquisa*. Campinas: Pontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Texto & leitor*. Campinas: Pontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes/ Unicamp, 1996.

KOCH, Ingedore G. V. *A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia*. In: O texto e a construção do sentido. São Paulo: Contexto, 1997.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulos: Moderna, 2002.

\_\_\_\_\_. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. Ed., 12. Impressão, São Paulo: Ática, 2007.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995

LEBRA, Takie S. *Japanese Women: constraint and fulfillment*. Havaí: University of Hawaii Press, 1984.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Segunda edição, 1967.

LOUIS, Lisa. *Butterflies of the Night: Mama-san, Geisha, Strippers, and the Japanese Men they Serve*. Nova York: Tengu Books, 1992.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder, Giseh Vianna Konder, Luiz Fernando Cardoso, Luiz Gazzaneo, Roberto Franco de Almeida, Elio Gáspari, Hilda Vieira de Castro Merquior e Carlos Coutinho. Nélsion. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

MASAKI, Hirota. *Notes on the "Process of Creating Women"*. In: *Gender and Japanese History, Volume 2*. Osaka: Osaka University Press, 1999.

MINICHIELLO, Sharon A. *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy, 1900-1930*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1998.

MISHIMA, Yukio. *O Hagakure- A Ética dos Samurais e o Japão Moderno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

NAKAMURA, Mitsuo. *Japanese Fiction in Taishô Era*. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkôkai, 1986.

NICHOLSON, L. *Interpretando o gênero*. In: *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.2, p. 9-41, 2000.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

PLUGFELDER, Gregory. *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*. Berkeley: University of California Press, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A Voragem do Olhar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix, 1946.

RIMER, J. Thomas. *Nagai Kafû and Mori Ôgai. The Past versus the Present*. In: *Modern Japanese Fiction and Its traditions*, pp.138-151. Nova Jersey: Princenton University, 1978.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SAND, Jordon. *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930*. Boston: Harvard University Press, 2004.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

TANIZAKI, Jun'ichirô. *Shisei*. Tóquio: Nihon Bunka Zenshû, 1910.

\_\_\_\_\_. *A Chave*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Voragem*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Diário de um Velho Louco*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade: 1962.

\_\_\_\_\_. *Em Louvor da Sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, Tzevetan. *Nós e os Outros-A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana 1*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1993.

VIGOTSKY, L. S. *A Formação Social da Mente*. Trad. Grupo de Desenvolvimento e Ritmos Biológicos. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

WASURO, Ann. *Modern Japanese society: 1868-1994*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

WILSON, Sandra. *Women, the state, the media in Japan in the early 1930's: Fujo Shimbun and the Manchurian crisis*. In: Japan Forum, vol. 07, n<sup>o</sup>. 1, 1996, pp. 97-106.

## REFERÊNCIAS DE FILMES

*Memórias de uma Gueixa*. Direção: Rob Marshall. Artistas: Zhang Ziyi, Ken Watanabe, Gong Li, Michelle Yeoh. Produção: Lucy Fisher, Douglas Wick, Steven Spielberg. Produtoras: DreamWorks Pictures, Spyglass Entertainment, Amblin Entertainment, Douglas Wick/Lucy Fisher. Distribuição: Columbia Pictures, Buena Vista International. USA, 2005. (145 min)

*O Último Samurai*. Direção: Edward Zwick. Artistas: Tom Cruise, Ken Watanabe. Produção: Edward Zwick, Marshall Herskovitz, Tom Cruise, Paula Wagner, Scott Kroopf, Tom Engelman. Produtoras: Radar Pictures, Bedford Falls Company, Cruise/Wagner. Distribuição: Warner Bros. Pictures.USA, 2003. (154 min)

## REFERÊNCIAS DE PÁGINAS ELETRÔNICAS

<http://www.japantimes.co.jp/text/fl20060305x1.html>

[http://jicari.jica.go.jp/IFIC\\_and\\_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational\\_02.pdf](http://jicari.jica.go.jp/IFIC_and_JBICISudies/english/publications/reports/study/topical/educational/pdf/educational_02.pdf).

[http://www.mext.go.jp/b\\_menu/hakusho/html/others/detail/1317314.htm](http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317314.htm)

<http://www.yoshitoshi.net/series/32aspects.html>

<http://www.harukimurakami.com/>

<http://yoshimotobanana.com>

<http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/95/0901/feat2.html>.

## REFERÊNCIAS DE TESES E DISSERTAÇÕES

HORIMOTO, Fumiko. *Pioneers of the Women's Movement in Japan: Raichô Hiratsuka and Fukuda Hideko Seen Through their Journals, Seitô and Sekai Fujin*. Toronto, 1999, Mestre of Arts thesis, Graduate Department of Asian Studies, University of Toronto. Em <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/14749/1/MQ45977.pdf>.

HAGINO, Rika. *Considerações sobre a obra Nigorie (Enseada de águas turvas) e sua autora Higuchi Ichiyô (1872 – 1896)*. Dissertação de Mestrado em Letras da Universidade de São Paulo, 01/10/2007.

ISOTANI, Mina. *Narrativas da América: O confronto com o Desconhecido*. Dissertação de Mestrado em Letras da Universidade de São Paulo, 08/02/2008.

## Anexo



Figura 6 – Capa da primeira edição da Revista Seitô



Figura 7 – Ilustração de capa do website Google em homenagem à Hiratsuka Raichô e o início do Feminismo no Japão

A tradução abaixo de um dos textos publicados por Hiratuka Raichô foi realizada a partir da língua inglesa. O texto de base encontra-se no artigo escrito por Pauline C. Reich e Atsuko Fukuda intitulado "Japan's Literary Feminists: The Seito Group" encontra-se na revista *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2.1, publicado em 1976. Ressalto que a presente autora fez uma tradução livre do texto e não tem o objetivo seguir a estrutura estilística ou questionar possíveis equívocos da tradução do texto do original em língua japonesa.

Originalmente, o texto foi publicado na revista *Seitô*, vol. 3, nº 4, em 1913.

### **世の婦人達に - *yo no fujintachi ni (Para as mulheres do mundo)***

É muito triste que ainda tenha de dizer as coisas a seguir para as mulheres do mundo. Muitas vezes sou questionada, principalmente pelas mulheres, sobre as seguintes questões: Você e as que são membros do grupo *Seitô* são celibatárias? Sempre que me deparo com esta estranha questão - bem, é uma pergunta muito estranha! – eu tenho que responder "Não". E as vezes acrescento: "Eu nunca defendi o celibato nem insisti sobre a ideia da boa esposa e mãe sábia, muito menos sobre as mulheres do grupo *Seitô*." Elas apenas não têm muito o que perguntar além de: "é mesmo? No entanto, as pessoas dizem que você e os membros do grupo *Seitô* são celibatárias".

Então eu sempre recuo, sem encontrar coragem para dar uma resposta que poderia invadir seus assuntos íntimos, pois quanto a estas questões não posso deixar de ficar surpresa ao ver quão superficiais, quão descontraídas e quão pacíficas são as vidas das mulheres ou o que estão pensando sobre suas vidas na idade moderna. Parece-me que estas mulheres, não têm pensamentos substanciais além de: "Talvez Raichô seja celibatária, pois apesar de idade suficiente para fazê-lo, ela não é casada" ou "Eu acho que ela é celibatária, pois assim as pessoas dizem; além disso, há um rumor de que muitos dos membros do grupo *Seitô* são celibatárias, então eu só perguntarei a ela se é verdade ou não". Também posso julgar por essa atitude livre e fácil de se perguntar e pelo tom irônico, que nunca tiveram mais reflexões e considerações além desta. Caso contrário, suponho que elas teriam escrúpulos para fazer tais

perguntas absurdas. Gostaria de saber o porquê de uma dúvida fundamental sobre as ideias convencionais de que as mulheres deveriam se casar por ser o casamento a única maneira para que a mulher possa viver, que toda mulher deveria ser a boa esposa e mãe sábia e nada mais acontece para as mulheres deste mundo.

E eu me pergunto por que elas não tentam examinar mais a fundo o que as mulheres devem essencialmente ser, além de anos de história, utilidade imediata ou conveniência, e, especialmente, examinar as virtudes tradicionais femininas que surgiram para a conveniência dos homens.

Não ousamos insistir no celibato para todas as mulheres; nós somos demasiadamente ocupadas em discutir ruidosamente o celibato ou a ideia de "boa esposa e mãe sábia". Nós estamos duvidosas quanto à maneira convencional da vida das mulheres. Não podemos mais continuar esse tipo de vida. "As mulheres deveriam se casar?" Essa pergunta em si é que já deveríamos ter nos feito. Nós não podemos mais acreditar que as mulheres devam se sacrificar ao longo da vida devido à necessidade de preservar a espécie, ou que reproduzir a prole seja o único trabalho da mulher, ou que o casamento é a única maneira possível pela qual as mulheres podem manter suas vidas, ou que ser esposa e mãe são as únicas vocações de todas as mulheres. Suponho que, fora do casamento, individualmente o modo de vida da mulher deve ter infinitas possibilidades, como a escolha de sua vocação, fora ser a boa esposa e a mãe sábia. Cada mulher deveria fazer a sua própria escolha. Nós, portanto, exigimos a mais elevada educação cultural, quanto possível. Nós exigimos elevada educação espiritual para uma vida significativa das mulheres, como pessoas independentes da vida dos homens. Claro, não pretendo solucionar todos os problemas do ponto de vista materialista dos socialistas; no entanto, necessitamos de educação vocacional para acabar com o mal-estar e os obstáculos de todos os tipos, provocados pela falta de independência econômica. Quando a

mulher não depende do casamento, é o problema profissional que as mulheres não conseguem enfrentar imediatamente.

As mulheres modernas que alcançaram mais ou menos autoconsciência individual já não podem ter certeza de que as ditas virtudes femininas, como por exemplo a obediência, gentileza, castidade, perseverança, auto-sacrifício e assim por diante, que há muito tem sido compelidas pelos homens, ainda seja bem-vindas. Refletimos sobre essas questões, rastreando até suas origens por que estas coisas foram demandadas às mulheres e questionamos por que a sociedade permitiu que se tornassem virtudes femininas e por que, em última análise, acreditaram ser nossa natureza essencial? O que descobrimos? Não vou descrever o processo aqui, mas finalmente parece que, em breve, não haverá nada de qualquer valor, exceto os que combinam com a conveniência da vida dos homens. Em suma, não encontramos qualquer coisa que tenha valor fundamental. Se as mulheres do mundo que são contra nós, de preconceitos irracionais e antipatias convencionais, ou que estão deslumbradas com o curso concreto ou abstrato de tudo o que é novo, vierem investigar as coisas mais profundamente, então acho que algumas coisas não aconteceriam com elas.

Quando despertamos, não podemos adormecer. Estamos vivendo agora. Estamos acordadas. Nossas vidas não se tornarão realidade sem exalarmos algo que arde dentro de nós. Qualquer que seja a pressão a que possamos ser submetidas, nossas vidas nunca deixarão de encontrar uma porta de saída. Nós estamos tateando ansiosamente em direção da porta de saída para a vida real das mulheres. Estamos perdidas, imaginando como devemos centralizar nossas energias.

Não é a hora para discutir pacificamente se as novas mulheres são sérias ou não. Nós temos pouco tempo para nos preocupar com questões desse tipo. Seria inútil para nós ouvir frequentes admoestações para levar uma vida "séria, espiritual nobre e respeitável". Mal terminamos a escola primária do espírito. Nós nunca fomos capazes de viver cegamente,

apenas em torno do que foi pregado e ensinado por outras pessoas. Estamos ansiosas para saber o conteúdo da vida por nós mesmas. Estamos caminhando determinadas, duvidando, considerando e estudando os fundamentos do que a vida real da mulher deveria ser, com insegurança interna e luta externa contra tantas injustificadas perseguições...”

year	Middle School (old-type)	Girls' High School	Vocational School	Normal School	High School (old-type)	Professional College (old-type)	University (old-type)
1886	56	7	25	47 (1)	2	66	1
1890	55	31	23	49 (2)	7	36	1
1895	96	15	55	49 (2)	7	52	1
1900	218	52	139	54 (2)	7	52	2
1905	271	100	272	69 (3)	8	63	2
1910	311	195	481	84 (4)	8	79	3
1915	321	366	541	96 (4)	8	88	4
1920	368	514	676	98 (4)	15	101	16
1925	502	805	797	103 (4)	29	135	34
1930	557	975	976	109 (4)	32	162	46
1935	557	974	1,253	106 (4)	32	177	45
1940	600	1,066	1,479	107 (4)	32	193	47
1945	776	1,272	1,743	63 (7)	33	309	48

Figura 8- Tabela do número de escolas voltadas ao público feminino, de 1886-1945



Figura 9-O escritor Tanizaki Jun'ichirô em seu escritório.



Figura 10 – Capa da primeira edição do romance *As irmãs Makioka*.



Figura 11- O escritor Haruki Murakami

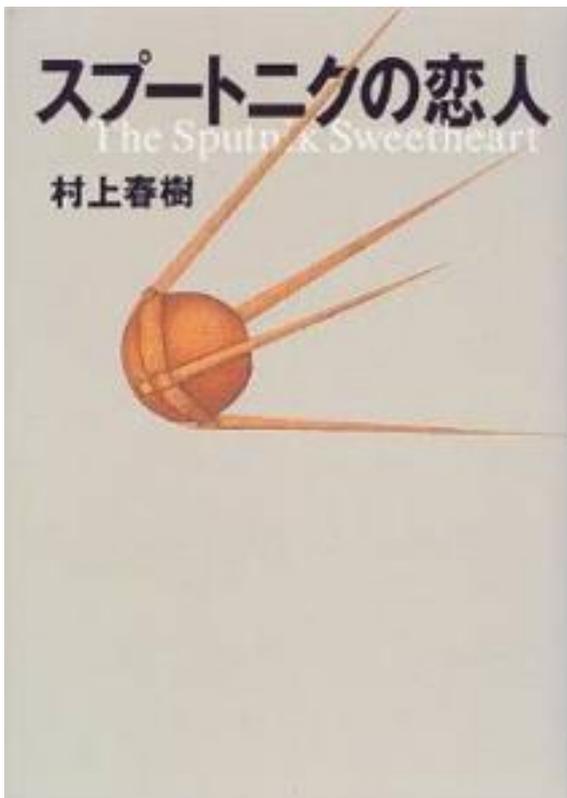


Figura 12 – Uma das capas do livro *Minha querida Sputnik*



Figura 13- A escritora Banana Yoshimoto

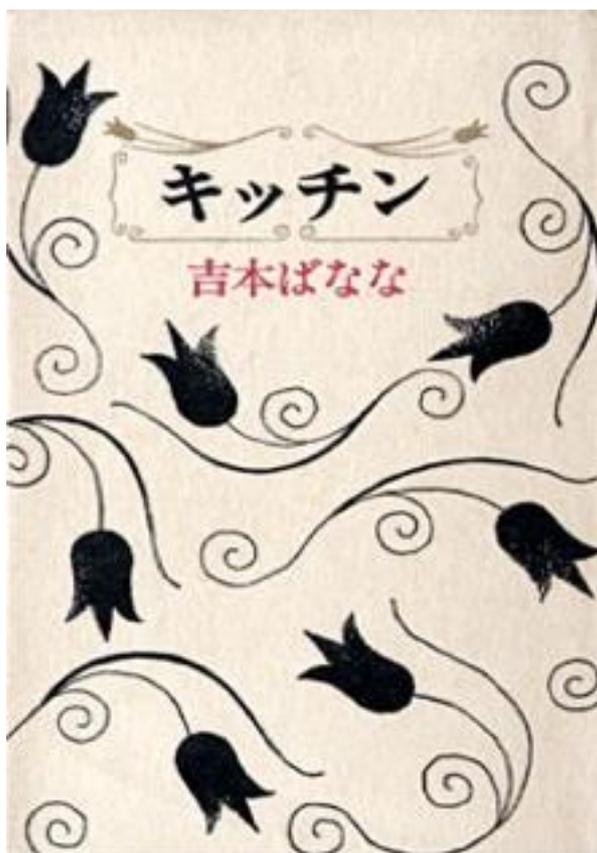


Figura 14 – Capa do livro *Kitchen*



Figura 15 – A escritora Mitsuyo Kakuta



Figura 16 – Capa do livro A mulher na outra margem

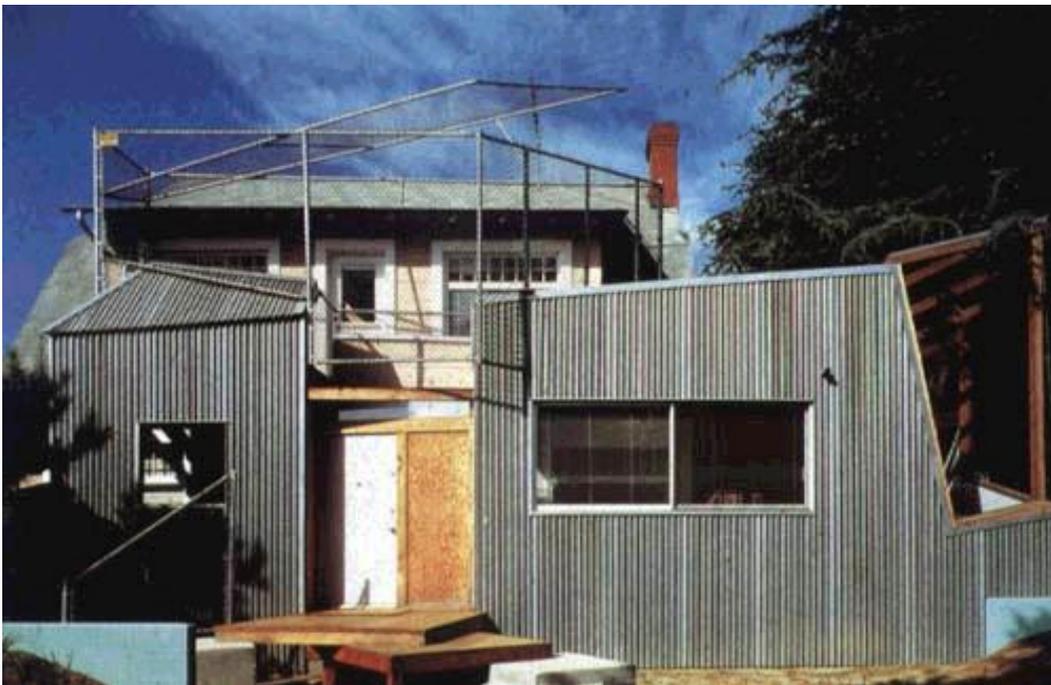
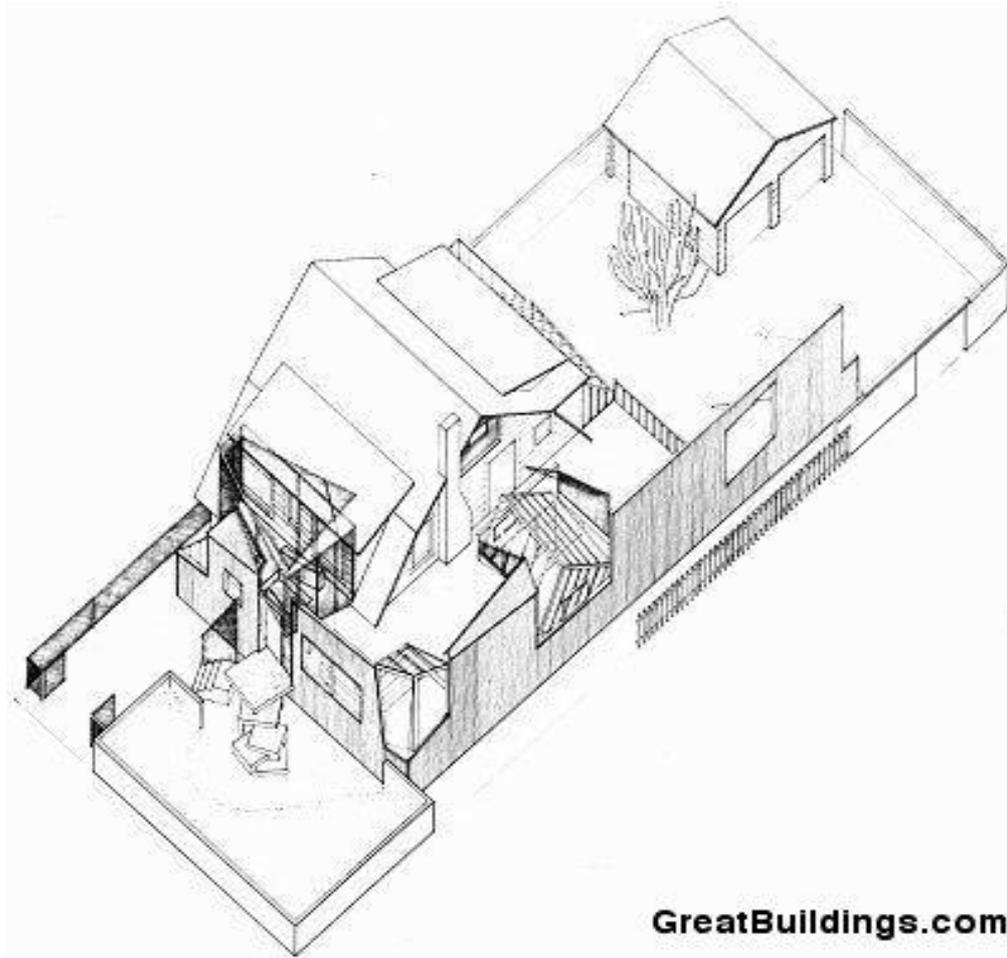


Figura 17 e 18 – Projeto e casa projetada pelo arquiteto Frank Gehry

[http://www.greatbuildings.com/cgibin/gbi.cgi/Gehry\\_House.html/cid\\_1042767014\\_Gehryhouse.html](http://www.greatbuildings.com/cgibin/gbi.cgi/Gehry_House.html/cid_1042767014_Gehryhouse.html)