UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

AMANDA SILVA DE ARAÚJO

Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance *Tsugumi* de Banana Yoshimoto

Versão Corrigida

São Paulo
2019

AMANDA SILVA DE ARAÚJO

Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance *Tsugumi* de Banana Yoshimoto

Versão Corrigida

Dissertação de mestrado apresentada pelo programa de pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profª. Drª. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

De acordo:_____

Profª. Drª. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A484l Araújo, Amanda Silva de
Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance Tsugumi de Banana Yoshimoto / Amanda Silva de Araújo ; orientadora Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. - São Paulo, 2019.
110 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. literatura japonesa. 2. teoria literária. 3. crítica literária. 4. prosa. 5. narrativa. I. Hashimoto, Shirlei Lica Ichisato, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Nome do (a) aluno (a): Amanda Silva de Aráujo

Data da defesa: 28/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/10/2019.

ARAÚJO, A. S. **Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance Tsugumi de Banana Yoshimoto**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição:_____

Julgamento:_____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho à minha avó Maria Madalena que sempre comemorava muito a realização dos netos. Mesmo que a realização fosse a simples vitória de conseguir a figurinha que faltava do álbum.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às pessoas que sempre me apoiaram em minha jornada acadêmica. Aos meus grandes amigos da turma de 2009 do curso de Japonês da faculdade de Letras/FFLCH, passamos momentos difíceis na universidade, como todo bom estudante, e se não fosse por aquelas longas tardes na casa do Igor Montoni, estudando de manhã até o finzinho de tarde, certamente eu não teria aprendido tanto, não apenas em relação aos conteúdos das disciplinas, mas como pessoa. Dentre os integrantes desta turma maravilhosa, agradeço especialmente a Pérola Isis Bitencourt, Susan Thiery Satake, Keyth Costa e Márcia Souza Ravaglio, minhas melhores amigas e cúmplices: muito obrigada! A vocês também, Edson Yamazaki, Igor Montoni (um super-homem!) e José Yoshitake, grandes parceiros de estudos, aventuras e trabalho.

Agradeço também, com muito carinho, à Barbara Michel de Moraes, que se uniu ao nosso grupo como se já fosse, desde o início, parte dele. Uma valiosa amiga e companheira de todas as horas.

Vocês, amigos, são uma família muito especial para mim.

À minha orientadora, Lica Hashimoto, dedico um obrigada muito especial.Sua confiança e estímulo foram apoios importantes para que eu continuasse persistindo e resistindo às adversidades da vida.

E, claro, agradeço especialmente à minha família. Meus pais, Maria Aparecida e Sérgio Araújo, que, independentemente das minhas escolhas, acreditaram que eu seria sempre o melhor que poderia ser. Aos meus irmãos, Renata e Rafael, que nos momentos mais tensos estavam lá para me fazer sorrir.

Por fim, agradeço ao meu marido, Luis Fernando, meu grande amigo e companheiro, que acompanhou toda a minha jornada desde o princípio, quando, muito descrente, eu vi meu nome dentre os aprovados do vestibular.

RESUMO

ARAUJO, A. S. **Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance Tsugumi de Banana Yoshimoto**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance *Tsugumi* (1988), segunda obra na carreira da escritora contemporânea japonesa Banana Yoshimoto (1964-). A obra retrata o conflito entre indivíduo e sociedade, no que se refere ao espaço íntimo do sujeito (privado) em relação ao espaço social (público), como essas esferas dialogam e se influenciam.

A análise, para contextualizar esse diálogo e identificar as discussões referentes ao momento social da década de 1980 no Japão, percorre o contexto sociocultural, fazendo uma abordagem de conceitos e valores que caracterizam e influenciam o indivíduo japonês, e que estão presentes no romance. A partir disso, apresenta-se, em um primeiro momento, a carreira de Banana Yoshimoto e as demais obras de sua primeira fase literária; e em seguida se faz uma abordagem teórica, percorrendo as categorias de tempo e espaço, narrador e personagens. Através do exame dessas categorias, identifica-se a estrutura dicotômica do romance, que organiza o debate das questões presentes na narrativa, tornando-a dialética.

A pesquisa conclui que a estrutura dicotômica narrativa promove o diálogo entre os questionamentos evocados no romance, fornecendo uma leitura crítica e existencialista da condição do indivíduo como sujeito social.

Palavras-chave: literatura japonesa; teoria literária; crítica literária; Banana Yoshimoto; sociedade japonesa; cultura japonesa.

ABSTRACT

ARAÚJO, A. S. **Um lugar no mundo: o espaço do Eu - Uma análise do romance Tsugumi de Banana Yoshimoto**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

The present work aims to analyze the novel *Tsugumi* (1988), second work in the career of contemporary Japanese writer Banana Yoshimoto (1964-). The novel depicts the conflict between individual and society, regarding the subject's intimate space (private) related to social space (public), and how these spheres dialogue and influence one another.

Contextualizing this dialogue and identifying the discussions related to Japan's social moment of the 1980s, the analysis goes through the sociocultural context of the Japanese society, making an approach to concepts and values present in the novel which characterize and influence the Japanese individual. From this, at first, Banana Yoshimoto's career and other works from her first literary phase are presented; and then a theoretical approach is taken, covering the categories of time and space, narrator and characters. By examining these categories, the dichotomous structure of the novel is identified, which organizes the debate of the issues present in the narrative, making it dialectical.

The research concludes that the dichotomous narrative promotes dialogue between the questions evoked in the novel, providing a critical and existentialist reading of the individual as a social subject.

Keywords: Japanese literature; literary theory; literary criticism; Banana Yoshimoto; Japanese society; Japanese culture.

SUMÁRIO

Introdução.....11

1. Elementos socioculturais.....13

1.1 O sistema familiar japonês.....13

1.2 O último fôlego antes da "Década Perdida".....24

2. Banana Yoshimoto.....28

2.1 O romance *Tsugumi*.....33

3. Os espaços de *Tsugumi*: indivíduos e sociedade.....40

4. O foco narrativo em *Tsugumi*: aspectos do modo e da voz.....53

4.1 Modo: distância, perspectiva e focalização.....56

4.2 Voz: tempo, nível narrativo e pessoa.....67

5. As personagens de *Tsugumi*: "A partir de agora, este será o meu lugar".....71

5.1 Maria.....71

5.2 Tsugumi.....80

Conclusão.....95

Referências bibliográficas.....100

Anexo.....106

Introdução

Banana Yoshimoto foi uma das escritoras mais influentes nos anos 90 no Japão. Atualmente, suas obras foram traduzidas para mais de trinta línguas e conquistaram um público leitor jovem e acadêmico. As personagens que vivem os dramas insuflados pelos conflitos sociais contemporâneos, jovens adultos em busca de espaço e de encontro consigo, certamente, são um ponto fundamental na identificação dos leitores com suas obras.

A obra que será analisada no presente trabalho, *Tsugumi* (1988), segundo livro na carreira de Yoshimoto, retrata o conflito entre indivíduo e sociedade, construindo um diálogo reflexivo, através da relação familiar das personagens, que objetiva não apenas expor as contradições existentes nas relações pessoais e sociais, mas mostrar que são esses conflitos que constroem o próprio indivíduo e o espaço que o cerca, ou seja, a aflição, tanto existencial quanto concreta, é a "matéria" que constrói o espaço do indivíduo e sua autoafirmação.

A discussão do romance, assim, motivou a pergunta *"Qual o meu lugar no mundo?"*, questão apreendida do conflito pessoal das personagens centrais, Maria e Tsugumi, que sentem uma ausência de espaço de atuação devido suas condições como sujeitos à margem da sociedade. O espaço, aqui, designa não apenas o conceito espacial de local, mas o abstrato: um espaço de atuação, de pertencimento social e íntimo. Desse modo, a questão *"Qual é o meu lugar no mundo?"* não se restringirá a destrinchar a tragédia humana em um mundo conflituoso, ao contrário, a indagação irá iluminar um caminho possível para que, através do diálogo e da mediação dos conflitos, o indivíduo encontre seu espaço de autoafirmação e pertencimento.

Para isso, o presente trabalho se estruturará em cinco partes, das quais o primeiro capítulo se dedicará à contextualização sociocultural e histórica. Vimos a necessidade de realizar um panorama da época para analisar os assuntos desenvolvidos no romance. Ainda que as questões sociais tratadas na obra continuem atuais, é inquestionável o cuidado com que Banana Yoshimoto insere, em sua trama, um panorama do final da década de 1980 e apresenta questões relacionadas à cultura e ao conceito de família (*ie*) no Japão.

O capítulo dois se dedicará a apresentar a autora Banana Yoshimoto (1964-), sua carreira e obras da primeira fase, evidenciando sua pertinência ao panorama literário

japonês e o diálogo temático entre as suas obras. Além disso, discorrerá sobre a estrutura geral do romance *Tsugumi*, mostrando como a organização dos capítulos dialoga com a estrutura dicotômica que será empregada na discussão dos conflitos.

A partir do terceiro capítulo, o presente trabalho fará uma análise teórica sobre o romance, no que se refere aos componentes mais clássicos da narrativa: espaço e tempo, narrador e personagens. Sendo assim, a análise do espaço e tempo será tratada no capítulo três, no qual se discutirá a relevância narrativa dos espaços presentes no romance, e não seu valor exclusivamente cenográfico. Neste capítulo, a análise se deterá em mostrar como os espaços auxiliam na caracterização da discussão sociocultural, compondo as personagens na mesma medida que são também significados por elas. Neste ponto, a premissa postulada no capítulo dois em relação à estrutura dicotômica será amplamente explorada.

No quarto capítulo nos deteremos na análise do narrador, usando como base teórica as categorias do teórico francês Gérard Genette. O capítulo objetiva, através das categorias de Genette, explicitar como o foco narrativo se relaciona com a estrutura dicotômica do romance, beneficiando o jogo de duplos criado por Yoshimoto na medida em que caracteriza com sucesso a intencionalidade da memória da personagem.

No quinto e último capítulo pretende-se convergir os pontos salientados nos demais capítulos, entrelaçando-os à trama das duas personagens, objetivando, através dessa convergência, uma análise da conjuntura do romance, ou seja, a maneira como as questões evocadas pelo romance são desenvolvidas nas personagens e a quais conclusões podemos chegar a partir do conjunto da obra.

1. Elementos socioculturais

Nesta primeira seção, para identificar todos os matizes de significados e discutir as questões suscitadas pelo romance *Tsugumi* de Banana Yoshimoto, faz-se necessária uma contextualização sociocultural e econômica do Japão da década de 1980 e apresentar as principais características do sistema familiar japonês (*ie*), assim como da estrutura ocidental de formação da família nuclear.

1.1.O sistema familiar japonês

O sistema familiar japonês fundamentado no *ie*, mesmo com as influências ocidentais desde Meiji (1868-1912), manteve no geral sua organicidade. O *ie*, que podemos traduzir como "família[1]" ou "linhagem", é uma instituição extremamente presente na vida do indivíduo japonês.

> Tradicionalmente, a palavra japonesa *ie* tem uma variedade de significados: (1) uma estrutura que é usada como residência, (2) uma família ou um grupo de pessoas que dividem o espaço residencial, (3) um grupo que configura uma família de acordo com o antigo código civil japonês[2], e (4) a linha familiar que descende de um ancestral e que continua se perpetuando no tempo. Hall e Beardsley (1965, p. 78) definem *ie* como "uma linhagem patrilinear, um agrupamento familiar relacionado através de seus respectivos chefes, composto pelas casas principais, as casas ramificadas e pelas suas subdivisões provenientes das gerações anteriores". Embora existam diferenças no sistema *ie* entre as várias classes, e nas diferentes regiões ou tempos, isso tem tido uma grande (repercussão) influência na sociedade japonesa e na vida familiar. É dito que o sistema *ie* desapareceu depois da Segunda Guerra Mundial por causa da revisão do código civil, o crescente número de famílias nucleares e a influência do individualismo na sociedade japonesa, mas ele ainda está presente nas famílias japonesas como um

[1] Na concepção em inglês "household", ou seja, um grupo composto por várias famílias, em um modelo de conglomerado, ou um grupo de pessoas que reside na mesma casa.

[2] O antigo Código Civil Japonês, ou Código Civil de Meiji, esteve vigente de 1898 a 1947, quando, após a Segunda Guerra Mundial, um novo código foi formulado. "O antigo direito de família, em vigor de 1898 a 1947, apoiava-se num sistema familiar patriarcal, denominado 'sistema de casas' e, após, qualificado como 'feudal'. Sob a atual Constituição de 1946, que prevê a dignidade do indivíduo e a igualdade de sexos na vida familiar (art. 24), o legislador de 1947 ab-rogou esse 'sistema de casas' e estabeleceu o princípio da igualdade dos herdeiros: o Código Civil assim reformado tornou-se bem mais avançado que os ocidentais em termos de igualdade. [...] o Código Civil de Meiji teve um efeito ideológico esmagador, na medida em que contribuiu para forjar uma consciência de família para a nação, decidindo o modo de ser legítimo da família no 'sistema de casas'" (MIZUNO, N. **A família no Japão: a noção de família**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, edição especial, p. 92-93, set.2002. Disponível em: <file:///C:/Users/Amanda%20Ara%C3%BAjo/Downloads/48653-197459-1-PB.pdf> . Acesso em: 9 jun. 2019).

> costume fortemente enraizado ou como um valor moral atenuado, contudo, ainda com uma significante força social.[3]

A estrutura do *ie*, como no ocidente, manteve uma hierarquização masculina, excluindo a linhagem feminina na sucessão (a herança era passada apenas aos membros masculinos primogênitos, isso até a nova constituição aplicada em 1947), dessa forma, também definindo os papéis sociais por gênero. A figura masculina tinha o dever de cuidar dos negócios da família, prover o bem-estar financeiro e administrar os membros do conjunto familiar, cobrando conduta e responsabilidade ao realizarem seus deveres. A figura feminina tinha por objetivo administrar a casa, o que significava controlar os gastos da família no geral; se o homem firmava novos empreendimentos zelando pela prosperidade e continuidade dos negócios, a mulher regulava o dinheiro para que nunca faltasse conforto e sustento. Esse traço, distinto do ocidente, fazia da mulher a figura-chave para o sucesso do *ie*, pois uma administradora ruim colocaria em risco o bem-estar de todos os membros do conjunto, logo, não é exagero a afirmação de que a esposa no lar japonês era o pilar que sustentava a casa, e o marido a mente que fazia a casa avançar.

Os parentes idosos — avós ou os pais — também exerciam um papel importante como pessoas que possuíam sabedoria e experiência de vida e, por isso, eles são consultados para opinar sobre assuntos diversos tanto no âmbito familiar quanto em relação aos negócios. No entanto, a decisão final de quaisquer assuntos ficava a cargo do herdeiro que assumiu o domínio do *ie*.

Em relação às ramificações familiares, elas aconteciam através da filiação. A título de exemplo, podemos pensar em uma família de três irmãos homens; como a herança é herdada sempre pelo primogênito, os dois irmãos mais novos não têm bens a herdar. Nesse caso, o que se esperava dos filhos mais novos era que constituíssem seu próprio *ie*, ou seja, que herdassem os bens da esposa na condição de marido, ou que continuassem cultivando os negócios de sua família junto com o irmão mais velho. Assim, teremos a configuração da "família principal" que é constituída pelo primogênito, e a(s) família(s) adjacente(s) pelo(s) irmão(s) mais novo(s), ou seja, as "famílias secundárias".

---

[3] DAVIES, R.J.; IKENO, O. **The Japanese mind**: understanding contemporary Japanese culture. Tokyo: Tuttle Publishing, 2002, p. 119. Tradução minha.

> [O *ie*] Trata-se na verdade de uma unidade de organização social que existia nos diversos estamentos sociais. Sua origem data do século XIII, momento em que o país vivia uma situação de incerteza e de guerras. Para o soldado e o camponês a vida era frequentemente interrompida pelas batalhas e pelos avatares econômicos. É neste contexto que se desenvolve um conjunto de regras que asseguram a continuidade familiar e a transmissão da herança através do filho mais velho. A primogenitura torna-se um elemento de coesão e de manutenção da unidade doméstica. No entanto o *ie* não corresponde propriamente à ideia de família, embora de alguma forma ele contemple também as relações familiares. Seus vínculos transbordam os laços de consanguinidade.[4]

A união de núcleos familiares, normalmente relacionados por filiação, para benefício de um negócio, fez com que muitos autores compreendessem o *ie* como sinônimo de corporação, pois o agrupamento desses núcleos também funcionava, muitas vezes, como um sistema de "gerenciamento de negócios", sendo que esse gerenciamento, no espaço rural, era comumente designado como *dōzoku*. A distinção entre *dōzoku* e *ie* por vezes não é muito clara, porém, normalmente o *dōzoku* se refere à aliança entre famílias do segmento rural, ou seja, agricultores; já o *ie*, nesse sentido de gerenciamento, é um termo mais geral na sociedade japonesa, normalmente designando a aliança entre famílias do segmento comercial, que estão presentes em espaços urbanos. O termo *dōzoku* começou a se tornar obsoleto a partir da década de 1970, indicando que seu desuso é reflexo da forte urbanização e industrialização ocorrida no fim da Segunda Guerra Mundial (RYANG, 2004, p. 142).

> Do ponto de vista econômico, o *ie* assegurava a transmissão da propriedade. Por isso, alguns autores o associam à ideia de corporação. Mark Fruin considera que a "ideia de unidade doméstica como uma organização corporativa distinta, mas não necessariamente diferente do lar, concebido como um grupo de parentesco, acabou se identificando ao conceito de chefe da empresa doméstica. Neste caso, *ie* e *dozoku* tornaram-se entidades corporativas administradas pelo chefe da unidade doméstica que era nomeado para a empresa mais com base no mérito e nas promessas dos negócios do que na descendência. O chefe era usualmente conhecido como <chefe da casa>, e sua posição enquanto membro da corporação podia subsistir até mesmo sem a existência real do encarregado dos negócios. Neste sentido, a unidade doméstica era uma ficção legal esperando ser preenchida por um executante capaz de exercer as funções corporativas e principalmente manter a continuidade da genealogia empresarial".[5]

Dessa forma, o *dōzoku* e o *ie* definem uma espécie de "irmandade familiar" que promove um intercâmbio entre o espaço privado (lar) e o público (negócios), tornando a

---

[4] ORTIZ, R. **O próximo e o distante: Japão e modernidade – mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 57-58.
[5] ORTIZ, op. cit., p. 58-59.

família relevante por causa de sua clara e objetiva função comercial, e não apenas devido a formulações que determinam a família como base da constituição do sujeito e primeiro laço de transmissão cultural.

Nesse caso, devemos observar que a hierarquização da sociedade japonesa não é um elemento que se restringe às relações de trabalho. A divisão de tarefas e de funções não é uma característica bem estabelecida somente por causa da "necessidade" de se instaurar uma organização de trabalho, ao contrário, ela está presente devido à naturalização dos papéis sociais que se organizam de maneira hierárquica. Os papéis sociais, obviamente, não são uma exclusividade da sociedade japonesa, o que cabe aqui colocar é a forma como eles, no Japão, coordenam, de maneira geral, as relações pessoais em qualquer estrato social.

O "papel", ou a maneira de o indivíduo se comportar em sociedade, é regido no Japão por um conceito chamado *tatemae* [6] (que podemos traduzir como "atitude pública"), que é uma conduta social em que o indivíduo cumpre uma etiqueta que evitará rusgas e discrepâncias desnecessárias, mantendo assim a harmonia de todo o grupo. Uma nação composta por indivíduos que não seguem a compostura exigida pelo *tatemae* tem a ordem social desestabilizada, prejudicando sua funcionalidade em todas as instâncias. Certamente, a exigência de cumprimento da expectativa da comunidade implica na manutenção de estereótipos e preconceitos que se encontram arraigados cultural e socialmente. Nesse sentido, a vinculação dos papéis sociais ao *tatemae* engessa o indivíduo em sua maneira de "ser" e "estar" e o papel social de primogênito, por exemplo, limita as escolhas do sujeito, o que ele *quer ser* e *onde* ele *quer* chegar. Esses papéis pré-estabelecidos, regidos por uma necessidade de *dever ser* e *estar* enrijecem a mobilidade social, e trazem à tona a seguinte indagação: a hierarquia é que estrutura esses papéis, ou são os papéis que imprimem a forte hierarquização social? O fato é que o *tatemae*, coordenando as relações interpessoais, acaba por descrever a taxonomia do indivíduo: sua conduta mediante gênero, poder aquisitivo, grau familiar, grau corporativo, status social, etc.

---

[6] Em relação ao *tatemae*, segundo Davies e Ikuno, "Os japoneses não gostam de se expressar de maneira direta por medo de que isso possa machucar os sentimentos dos outros, então eles normalmente são cuidadosos sobre o que dizem e frequentemente usam o *tatemae* para manter um bom convívio social. [...] No Japão isso tem sido, desde os tempos antigos, um grande respeito pela harmonia, chamado o espírito de *wa*. O *tatemae* é usado para manter essa harmonia e criar uma atmosfera confortável." (Cf. nota 03 deste capítulo, p. 116. Tradução minha).

> Todo japonês primeiro adquire o hábito da hierarquia no seio da família e posteriormente o aplica nos campos mais vastos da vida econômica e do governo. Aprende que uma pessoa dedica toda deferência aos que sobre ela têm precedência, numa "devida posição" determinada, sejam ou não eles os realmente dominantes no grupo.[7]

A regência do *tatemae*, no seio da família, acaba por desgastar e teatralizar as relações de seus membros, tanto na esfera privada quanto na pública. Assim, a autonomia do indivíduo se torna uma farsa que nem sempre condiz com o que o sujeito realmente acredita ou sente. Essa dinâmica, ainda hoje, é muito característica e presente na sociedade japonesa, embora ela tenha ganhado fissuras, que surgiram devido a transformações decisivas nos diversos campos sociais após a derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O fim da guerra trouxe para o Japão o fim de muitas convicções, sendo a principal delas a de que a "Terra do Sol Nascente", o Japão, indubitavelmente estava predestinada a ocupar um espaço de grande destaque mundial. A declaração do imperador Hirohito, transmitida pelo rádio em 1945, pôs fim ao grande empreendimento imperialista japonês, além de "inaugurar" a subserviência que se estabeleceria ao governo americano.

Após a derrota do Japão, os americanos ocuparam o país cientes da necessidade de se implantar um plano estratégico para controlá-lo sem o uso indisciplinado da força e da repressão. A decisão de "colonizar passivamente" o Japão foi tomada principalmente devido à eminência do comunismo na China e na Rússia. O embate entre as ideologias comunistas e capitalistas se intensificaram com a Guerra Fria e os EUA precisavam controlar um território localizado estrategicamente no Extremo Oriente para impedir o avanço comunista. A estratégia utilizada pelo governo americano foi o de humanizar a figura do imperador que ainda era considerada divina e idealizada como um líder pela população. Os EUA implementaram, dessa forma, várias mudanças políticas para tirar aos poucos o poder totalizante do imperador, procurando democratizar e tornar o Japão autossuficiente na medida exata em que não implicasse represálias ou contestações às ordens americanas. E, claro, para usar o país estrategicamente na sua batalha por influência e mercado, expandindo o sistema capitalista.

---

[7] BENEDICT, R. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 53.

Dentre as interferências da política americana, sem sombra de dúvidas, a principal foi a promulgação de uma nova constituição em novembro de 1946. A constituição, implementada em 1947, vetava a criação de uma força militar japonesa, permitindo apenas forças de autodefesa, o que significava que o Japão perderia seu direito de beligerância ou, em outras palavras, estaria incapacitado para tentar uma nova campanha imperialista. Essa interdição na autonomia militar foi tomada por injúria por muitos japoneses que, apesar de tudo, ainda mantinham internalizadas as concepções imperialistas da Segunda Guerra. A impossibilidade de se militarizar foi vista como castração por muito tempo e causa fortes interpelações na sociedade japonesa até hoje[8].

Outra importante mudança constitucional foi a definição em relação a herança. A herança dos bens familiares se desvincula do gênero do herdeiro, redefinindo dessa forma o status da mulher na sociedade. Com o mercado de trabalho aberto devido à demanda e ao direito legal de ser herdeiro, a mulher factualmente poderia se consolidar como indivíduo autônomo, construindo uma carreira e uma vida independentemente da condição de matrimônio. Essa realidade permitiu que as raras exceções de mulheres em papéis de comando pudessem se tornar mais comuns, promovendo uma mudança crucial no núcleo familiar.

A intervenção americana na política japonesa, mesmo com muitos reveses, trouxe a oportunidade necessária para o país se reerguer economicamente no pós-guerra. A aliança que o Japão forma com os EUA, firmemente assegurada no fim da ocupação em 1951 com o tratado de paz de São Francisco[9], deu ao Japão, além da injeção de contribuição financeira dos EUA, uma alavancada na indústria durante a Guerra da Coreia (1950-1953). O crescimento econômico japonês durante seu período de ouro (década de 1960), efetivamente, não teria acontecido sem essas circunstâncias.

> É importante lembrar que ao longo da década de 40, a balança comercial (EUA-Japão) era negativa ao lado do Japão, porém durante a Guerra da Coréia, os EUA começaram a depender do suprimento logístico japonês. Os fluxos vindos dos EUA eram provenientes de "compras de equipamentos

[8] A constituição promulgada em 03 de novembro de 1946 e aplicada em maio de 1947 sofreu pequenas alterações, porém, a cláusula que impede a beligerância e o poder militar japonês continua em discussão até os dias atuais, tentando ser revogada pelo governo do atual primeiro ministro, Shinzo Abe.

[9] Tratado, estabelecido entre o Japão e as forças aliadas, entrou em vigor em 28 de abril de 1952. O tratado oficializou o fim da Segunda Guerra Mundial, além de formalizar a posição do poder imperial, e a renúncia japonesa sobre alguns dos seus territórios, como as ilhas Ryūkyū. Especificou, também, as compensações aos civis aliados feitos prisioneiros de guerra que tinham sofrido crimes de guerra por parte das forças imperiais japonesas.

> para as Forças Armadas americanas no Extremo Oriente, do pagamento aos funcionários japoneses empregados pelo Exército dos EUA no Japão, e dos gastos realizados pelos soldados, civis e contratos de curto prazo."[10]

O Japão, aliado dos EUA e finalmente autônomo, reconstituiu sua posição confortável entre os países desenvolvidos. Esse novo período de industrialização (década de 1950) trouxe a estabilidade econômica e política de que o Japão precisava para se reerguer geopoliticamente, contudo, em termos de identidade, as mudanças promovidas pelo pós-guerra criaram fissuras significativas na percepção do indivíduo como coletivo. As novas formas de racionalizar a sociedade trouxeram na bagagem do progresso dúvidas fundamentais que modificaram a aceitação passiva a alguns "acordos" da práxis social coletivista japonesa.

> Enfim, o término da Segunda Guerra Mundial obrigou ao Japão novas modalidades de pensamento; duas bombas lançadas, devolução e perda de territórios[11] conquistados, esfacelamento do corpo militar em praticamente todos os níveis, um povo que beirava a inanição, valores espirituais e sagrados bastantes desorientados, nova constituição... A ajuda dos Estados Unidos, de alguma forma, todavia concretamente levou o país a conhecer novas linhas e modelos econômicos, administração e política. Com isso, o aspecto da guerra ganhou outro significado, o país investiria mais tarde em aparato militar, mas tinha sérias restrições ao seu uso; o modelo do indivíduo nesse cenário de guerra, aquele embasado na glorificação da morte em detrimento da vida, em ato que sobrepujava o mundo terreno, esse será fortemente, a partir de então, criticado e seus valores deturpados pela geração do pós-guerra.[12]

Como há de se prever, a dubiedade japonesa convergiu em uma fissura no *tatemae.* O questionamento sobre a necessidade de se seguir a prescrição de conduta arraigada passa a refletir na ação do sujeito em relação aos membros familiares e à sociedade. Evidentemente, esse esmaecimento da estrutura hierárquica não aconteceu

---

[10] WATANABE, P. D. A reinserção internacional do Japão no pós-segunda guerra mundial. In: 3° ENCONTRO NACIONAL ABRI 2011, 3., 2011, São Paulo. **Proceedings online**... Associação Brasileira de Relações Internacionais Instituto de Relações Internacionais – USP. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000300033&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 19 jan. 2019.

[11] Após a derrota na Segunda Guerra Mundial, o Japão perde seus territórios conquistados desde o expansionismo iniciado em Meiji. Territórios na península coreana, Taiwan, as ilhas da micronésia, Tsingtao (China continental), Cingapura, Hong Kong, ilhas Filipinas, Myanmar, Nova Guiné, Bornéu, entre outros territórios do sudeste asiático e do Pacífico. Alguns territórios são restituídos e outros são anexados pela China, EUA e Rússia. O território coreano, porém, passaria ainda por um período considerável de guerra antes de conquistar efetiva independência, se dividindo em Coreia do Norte e Coreia do Sul.

[12] GUEDES, B. B. W. A. **O Japão do pós-guerra**: a catarse da tradição e da modernidade em Yukio Mishima. 2010. 48 p. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. p.22.

subitamente com o fim da Segunda Guerra, mas foi um processo que encontrou um terreno propício para se desdobrar com o novo panorama que se desenhava.

A família contemporânea japonesa, dessa forma, começou a ganhar novos contornos e estruturas para se justificar, se adaptar e atender as necessidades que surgiram com a "segunda modernização" do país. A mulher que saía para o trabalho não conseguia lidar com todas as atividades domésticas e, por isso, em muitas casas as tarefas do lar foram divididas entre os pares, ainda que de forma desigual. O homem, que outrora sustentava a imagem de "chefe" da família, passa por uma ressignificação do seu papel na família. Nesse novo contexto, ele passa a dividir as decisões não apenas com a esposa, mas também com seus filhos. E os filhos, diante de um mundo com valores mais relativos e comportamentos flexíveis, não aceitam passivamente quaisquer imposições, passam a ter voz ativa e uma posição de igualdade com os pais, de forma a expressar o que realmente pensam ou sentem (*hon'ne*[13]), isto é, as opiniões e os sentimentos verdadeiros, antes disciplinados e camuflados pelo *tatemae*, não necessariamente precisam ficar contidos.

> Na sequência da derrota na Segunda Guerra Mundial, o Japão não teve escolha senão aceitar este quadro sem reservas. O prometido foi uma transição do sistema *ie*, que era específico do Japão, para a família nuclear que era universal para a humanidade. A família nuclear ou de estilo moderno – já que são quase sinônimos – não só foi vista como desejável em termos de valores, mas também adquiriu legitimidade teórica como a verdadeira forma da família que inevitavelmente emergiria se as restrições externas fossem removidas.[14]

A figura do parente idoso, nesse novo contexto, perde espaço ativo no núcleo familiar, sob o pressuposto de que, com o esmaecimento do *tatemae*, ao idoso não é mais atribuído necessariamente o papel de agente de sabedoria. Mesmo que sua opinião tenha peso e seja escutada, ela não tem impressão fundamental no acato de uma decisão. Por conseguinte, o idoso na sociedade contemporânea busca conquistar sua independência financeira e autonomia como indivíduo para que, durante a velhice, não

---

[13] O conceito de *hon'ne* é um dos pilares dos valores tradicionais japoneses, pode ser traduzido como "intenção verdadeira" ou "sentimento real", ou seja, aquilo que um indivíduo verdadeiramente sente / pensa. É diametralmente oposto ao *tatemae*. "Embora essa distinção [entre *tatemae* e *hon'ne*] seja encontrada em outros países, ela prevalece muito mais no Japão. Os japoneses fazem uso extensivo dela, tomando o *hon'ne* e *tatemae* para as suas vidas cotidianas, isso porque é considerado uma virtude não expressar diretamente seus verdadeiros sentimentos e intenções. Nos relacionamentos amorosos interculturais, entretanto, essa dicotomia pode ser um sério obstáculo para comunicação porque cria confusão e desentendimentos." (Cf. nota 03 deste capítulo, p. 115-116)

[14] OCHIAI, E. **The Japanese family system in transition**: A sociological analysis of family change in post-war Japan. LTCB International Library Foundation, 1997. p. 79. Tradução minha.

precise depender de familiares para sustentá-lo ou cuidar de sua saúde, mas, na prática, essa independência e autonomia do idoso nem sempre é possível se manter por muito tempo.

> No Japão do pós-guerra, a formação da família tornou-se mais dinâmica do que nos períodos anteriores à guerra. Isto é explicado, em parte, pela maior mobilidade geográfica das gerações mais jovens (para fins educacionais e ocupacionais) e a maior adaptabilidade dos indivíduos às mudanças circunstanciais pessoais (por exemplo, à viuvez e à má condição de saúde). Algumas famílias, portanto, transformam sua estrutura familiar ao longo do tempo de acordo com suas necessidades. Por exemplo, os pais mais velhos começam a viver com seus filhos adultos quando precisam de apoio familiar na velhice. Apesar das crescentes preferências por independência, as pessoas mais velhas só podem ser temporariamente separadas de suas famílias mais jovens e, de fato, correm o risco de se tornarem dependentes em idade avançada. [15]

É muito comum, também, a configuração em estado de corresidência[16] para com o membro idoso, uma opção de estrutura confortável porque não implica em conviver, impreterivelmente, sob o mesmo teto. A corresidência é uma modalidade da família extensa, podendo se limitar apenas aos critérios de divisão de despesas ou tutela financeira, por exemplo, o filho que contribui para as despesas domésticas do pai sem morar com ele, estabelecendo uma relação de "comunhão monetária e de serviços". A corresidência intergeracional é uma estrutura, importante pontuar, que atende à necessidade de diversos cenários, sendo o mais comum o filho que demora a conquistar independência financeira e emocional, e mantém, portanto, essa estrutura em relação aos pais. Em relação aos idosos, é comum também esse modelo, porém, atualmente o contingente de idosos sem respaldo familiar é maior, isso porque o esmaecimento do *tatemae* torna cada vez mais tênue o dever do jovem para com seu ancestral. Assim, o quadro da terceira idade que observamos no Japão é de precariedade, resultando, até mesmo, em idosos que cometem pequenos crimes para que sejam detidos pelo Estado e "cuidados" nas cadeias japonesas.

---

[15] IZUHARA, M. **Family change and housing in post-war Japanese Society**: The experiences of older women. Vermont: Ashgate Publishing Company, 2000. p. 18. Tradução minha.

[16] "A co-residência é uma forma importante de transferência de apoio entre gerações. Reflete, geralmente, necessidades de ambas as gerações. [...] As transferências de apoio intergeracionais, no entanto, não se restringem à co-residência. Incluem outros aspectos, tais como transferências de renda, bens e recursos, entre os quais uma parcela não-desprezível refere-se ao apoio emocional, cuidados pessoais e outros recursos intangíveis." (CAMARANO, A. A.; KANSO, S.; Mello, J. L.; PASINATO, M.T. Famílias: espaço de compartilhamento de recursos e vulnerabilidades. In: CAMARANO, A. A. (Org). **Os novos idosos brasileiros muito além dos 60?** Rio de Janeiro: IPEA; 2004. p.137-167). Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/Arq_29_Livro_Completo.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2018

> A população japonesa é uma das mais velhas do planeta (23% têm 65 anos ou mais), mas o aumento da criminalidade entre idosos é proporcionalmente maior que o envelhecimento populacional. [...] A estagnação econômica dos últimos anos é a causa mais evidente do problema. A polícia reconhece, porém, que há um outro fato levando os mais velhos ao crime: o isolamento social. Embora não sofra com altos índices de desemprego, como alguns países europeus, o Japão passa por mudanças sociais e econômicas dolorosas, que acabaram com a certeza dos empregos vitalícios, aumentaram os níveis de pobreza e modificaram a estrutura familiar tradicional. As famílias estão encolhendo e a expectativa de vida, crescendo. Os idosos vivem cada vez mais sozinhos, sem contato com parentes ou mesmo com vizinhos, segundo uma série de pesquisas recentes.[17]

As alterações na dinâmica familiar e social levam às mais variadas proposições de que a modernidade ou pós-modernidade prescreve uma relação individualista e distante entre os indivíduos. Entretanto, mesmo com essas mudanças significativas, a verdade é que o interior da "família moderna" ou "democrática" (termos usados pelos japoneses para se referir a constituição nuclear de família, principalmente, no meio urbano) manteve a essência do sistema *ie*, como diz Ochiai[18] (1997):

> Embora a maioria das famílias na década de 1960 fosse nuclear, a família extensa ainda ocupava um lugar especial em seus corações [...]. Isso não sugere que as atitudes antes da guerra foram mantidas intactas. Os membros das famílias nucleares gostaram da sua liberdade recém-descoberta dos limites do sistema *ie*. Contudo, na realidade, eles nunca foram forçados a romper claramente com esse sistema. Seria tomada como notável coragem para um filho único, ou para o filho que se esperava herdar a casa, deixar o lar dos pais; ele teria que justificar sua decisão, e seus pais provavelmente se oporiam a isso. No entanto, poucas das pessoas que formaram famílias nucleares nesta época encontraram essa oposição. Como os acordos já haviam sido feitos para um irmão viver com seus pais, eles eram, de fato, "peças de reposição". Eles formaram suas famílias nucleares por acaso, por assim dizer, e foram capazes de desfrutar de um estilo de vida familiar mais democrático, enquanto os valores tradicionais do sistema continuaram a existir no fundo de suas vidas. Assim [...] a década de 1960 caracterizou-se por uma nuclearização da família, sem uma ruptura séria com o sistema *ie*.

A família contemporânea japonesa, sob o ponto de vista das gerações anteriores[19], é mesquinha, mimada e egoísta, não pondera em suas decisões o impacto coletivo, não tem devida consideração nacionalista e não respeita, no geral, o verdadeiro "espírito japonês". O argumento de "espírito japonês" (*Yamato damashii*[20]) causa, por

---

[17] SARMENTO, C. Crimes cometidos por idosos disparam no Japão. **O Globo**, São Paulo, 01 jan. 2013. Seção Mundo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/crimes-cometidos-por-idosos-disparam-no-japao-10934118>. Acesso em: 22 jan. 2019.

[18] Cf. nota 12 deste capítulo, p. 63. Tradução minha.

[19] Geração pré-guerra (Segunda Guerra Mundial).

[20] "O conceito de *yamato damashii* (espírito japonês) possui várias acepções no decorrer da História. [...] No entanto, com o surgimento da classe guerreira (período Kamakura, 1185-1333) e a sua gradativa

vezes, constrangimento no embate de gerações. Para as gerações nascidas principalmente a partir da década de 1960, já não faz sentido falar em "espírito japonês" com a conotação nacionalista de épocas anteriores. As gerações do pós-guerra entendem o Japão como um país conectado ao globo, internacionalizado, que vai além do simples intercâmbio cultural: o Japão constrói a cultura mundial assim como a cultura mundial o constrói. Esse descompasso intergeracional se seguiu ao longo de décadas e, talvez, tenha começado sutilmente a declinar no século XXI quando, visivelmente, o nivelamento de pontos de vista começa a se fazer presente, já que a geração pré-guerra está envelhecida demais, de acordo com os padrões contemporâneos, para ter espaço ativo nas discussões sociais.

Claro que o Japão, sendo um país de grande população idosa, ainda mantém inevitavelmente esse choque entre gerações. Ainda hoje podemos observar uma evasão de jovens japoneses aos países estrangeiros, e uma das razões preponderantes na decisão é o fato de que o mercado de trabalho ainda segue, genericamente, a hierarquia do mais velho nos cargos mais elevados, sem considerar, necessariamente, a qualidade do desempenho dispensado na função para a promoção. "Os sociólogos advertem que a população mais velha está atravancando a economia do país por causa dos seus

---

consolidação no poder (período Edo, 1603-1868), essa acepção passa a ser entendida como 'Caminho do guerreiro' (*mononouno michi*) ou 'Caminho do arqueiro' (*yumiyano michi*) e, mais tarde, 'Caminho ético do guerreiro' (bushidô). A nova releitura do *yamato damashii* passa a enfatizar a relação entre o caminho do guerreiro e o povo japonês, o dever de lealdade ao senhor feudal e a capacidade de tomar medidas acertadas, no momento certo, e de solucionar efetivamente os problemas. [...] No século XIV, a morte em batalha, desde que em nome da honra e da lealdade, passa a ser considerada digna e heróica. Em Narrativas Coletadas em Uji (Uji shûi monogatari, início do século XIV), há um trecho em que se diz: 'Os japoneses não temem a morte. Não há como se igualar aos japoneses que trilham o Caminho do Guerreiro (*yamato damashii*)'. No século XVIII, Motoori Norinaga (1730-1801) lidera o movimento *kokugaku* (estudos clássicos japoneses) no afã utópico de encontrar os valores, a pureza e a ordem natural das coisas, que supunha ter existido na era em que os *kami* (as divindades) originais viviam no arquipélago nipônico. Busca, portanto, resgatar e reinterpretar o significado do *yamato damashii* descrevendo-o como um 'espírito de imbatividade', sentimento de coragem, morte heróica, sentimento que torna o homem maior do que uma rocha ou uma árvore e, portanto, um ser superior. No entanto, Hirata Atsutane (1776-1843), discípulo de Norinaga, em sua obra Kodô Tai'i (1809), distorce a acepção de seu mestre e diz: 'O povo deste país preza, por natureza, a bravura e a retidão. E a isto chamamos de *yamato gokoro* (alma japonesa) ou *mikuni damashii* (espírito do país)'. Essa concepção serviu de fundamento teórico para lemas como 'Respeito ao Imperador e expulsão aos bárbaros' (*son'nô jôi*) que culminou no movimento de derrubada do governo militar (meados do século XIX) e, no período pré-guerra, tornou-se um conceito ideológico para sustentar a política nacional (*kokutai*). No período entre guerras passou a ter a conotação de 'espírito imperialista nipônico'" (HASHIMOTO, S. L. I. **As representações dos japoneses nos textos modernistas brasileiros: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Juó Bananére**. Tese de Doutorado. FFLCH-USP. 2012: 24, 25. Nota 24).

interesses, tornando ainda mais rígida e conservadora uma sociedade que historicamente preza a hierarquia" (FACKLER, 2011)[21].

A família contemporânea japonesa nasce, portanto, em sintonia com o plano de desenvolvimento japonês que tem como objetivo conquistar novamente um lugar de destaque entre as grandes potências mundiais. Com isso, novos desafios se desenham e marcam as gerações posteriores à guerra, resultando em um contraste entre o tradicional e o moderno que ecoa, uma vez mais, o choque de culturas que ganhou expressão com a abertura dos portos em Meiji, no ano de 1867.

1.2.O último fôlego antes da "Década Perdida"[22]

A primeira metade da década de 80 foi a última parte do Milagre Econômico[23], apesar de alguns economistas citarem o ano de 1973 como o fim do Milagre devido à Crise do Petróleo ocorrida naquele ano. Entretanto, mesmo após este abalo, o Japão conseguiria manter até 1991 um crescimento anual em torno de 4% do PNB (Produto Nacional Bruto), aproveitando-se do superávit com os EUA, que pareciam dependentes do financiamento de longo prazo de capitais japoneses. Seguindo o período favorável da economia, em 1985 o Japão aceita o Acordo de Plaza que estabelecia uma política de valorização do iene em relação ao dólar, "O Japão aceitou a decisão de valorizar o iene, pois caso não houvesse nenhuma providência para tentar contornar a manutenção do superávit comercial com os EUA, aumentaria a possibilidade de um aumento do protecionismo do congresso americano contra os produtos japoneses" (UEHARA, 2003, p. 103-104). Ainda, de acordo com Uehara[24]:

> [...] a valorização da moeda japonesa não implicou uma alteração significativa das características da balança comercial. De qualquer forma, apesar do "Acordo de Plaza", a manutenção do superávit

[21] FACKLER, M. In Japan, young face generation roadblocks. **The New York Times**, New York, 27 Jan. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/01/28/world/asia/28generation.html>. O trecho em destaque é uma tradução da matéria americana veiculada pelo jornal eletrônico Gazeta do Povo. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/economia/pos-e-carreira/no-japao-jovens-vivem-sem-perspectiva-de-trabalho-e8nghfm4g2p5okke1hici279q>. Acesso em: 6 maio 2017.

[22] Alcunha atribuída pelos japoneses à década de 1990.

[23] O período de crescimento econômico exponencial japonês ocorrido após a Segunda Guerra Mundial é chamado de "Milagre Econômico", no qual o Japão obteve teve um grande desenvolvimento tecnológico.

[24] UEHARA, A. R. **A política externa do Japão no final do século XX: o que faltou?** São Paulo: Annablume: Fundação Japão, 2003, p. 106. Disponível em: <http://www.cebri.org/portal/publicacoes/cebri-tese/politica-externa-japonesa-no-final-do-seculo-xx-o-que-faltou>. Acesso em: 12 nov. 2017.

> japonês foi um elemento que contribuiu para fortalecer a projeção internacional do Japão. Depois desse acordo "o Japão tornou-se o maior exportador mundial e, desde 1986, a maior nação credora. Em 1988, superou os EUA como maior provedor de ajudas externas (ODA[25])" (DRIFTE, 1996).

Todos os sinais apontavam para a tão esperada superação japonesa em relação aos EUA, como uma revanche, enfim, pelas duas cidades atacadas durante a Segunda Guerra (Hiroshima e Nagasaki) e por todas as circunstâncias políticas de subserviência desde 1945, todavia, o Acordo de Plaza e outras junções de fatores levaram, com o tempo, o Japão para o início do fim de sua estabilidade econômica.

> A despeito da continuidade dos déficits comerciais e fiscais dos Estados Unidos, o Japão deixou de ser visto como grande ameaça potencial aos interesses e à liderança norte-americana no mundo. Desde o Acordo de Plaza, de 1985, as sucessivas valorizações do iene, a realocação das indústrias nipônicas no exterior e, em particular, o surto especulativo verificado nos mercados de ativos de Tóquio levaram o Japão a uma crise política e econômica sem precedentes.[26]

No fim da década de 1980 já era possível pressentir que uma crise cairia sobre a nação, por isso o clima trouxe não apenas dores de cabeça econômicas, mas um novo momento de inquietude e questionamentos. Analisando o momento prévio de crise econômica em relação à juventude japonesa, o que podemos observar é uma pressão direcionada à geração da época, pois caso o Japão perdesse sua estrutura econômica, seria deles o dever primeiro de auxiliar a nação a se reerguer novamente. A pressão destinada à juventude é uma ação de senso comum na maioria das sociedades, pois existe uma configuração tácita em torno das sociedades que determina o futuro nas mãos daqueles que têm mais tempo de vida pela frente, portanto, os mais jovens.

Estar apto para contribuir com o país era a crítica referente à geração *baby boomer*[27] japonesa que, aos olhos de uma parcela significativa da sociedade, parecia despreocupada demais com a situação do país, distraída demais consumindo vorazmente produtos da cultura *mainstream* (principalmente produtos americanos), fraca demais para se impor politicamente. Entretanto, a geração *baby boomer*, que em 1980 vivia

---

[25] Assistência Oficial ao Desenvolvimento (ODA) é um dos braços do Ministério das Relações Exteriores do Japão e tem por objetivo auxiliar nações em desenvolvimento com suprimentos, engenharia civil e outros atendimentos de suporte.

[26] TORRES FILHO, E. T. A crise da economia japonesa nos anos 90: Impactos da bolha especulativa. **Revista de Economia Política**, São Paulo, vol. 17, nº 1 (65), Editora Nobel, janeiro/março, 1983, p. 02.

[27] O termo designa as crianças nascidas logo após a Segunda Guerra Mundial, uma explosão demográfica que ocorreu em maior escala nos Estados Unidos, Reino Unido e Canadá. A geração *baby boomer* compreende aqueles nascidos entre o final da década de 1940 até meados da década de 1960.

seus vinte e poucos anos, não parecia mesmo ter razões pelas quais se preocupar, afinal, a estabilidade japonesa aparentava constância no cotidiano, fazendo a prévia da crise econômica parecer um "temor injustificável" dos mais velhos. Logo, o consumo de cultura *pop* e produtos estrangeiros que se firmavam, cheios de figuras populares que desfilavam a "rebeldia perfumada" comum na década de 80, com moças e rapazes com cortes de cabelo *punk*, cores extravagantes, discursos "revolucionários" – mas que nunca faziam oposição, geralmente e efetivamente, contra os padrões sociais, apenas os reafirmava com o tempo – influenciava a produção cultural *pop* japonesa. Neste cenário influenciado pelos modelos estrangeiros, eram comum a juventude que, cínica quanto a uma queda japonesa, tentava planejar a sua vida prevendo um "futuro libertador e promissor", autônomo dos deveres que a sociedade insistia em atribuir sobre seus ombros. A autonomia procurada por esses jovens estava relacionada à afirmação de uma identidade como *indivíduo*, *singular*, não porque os jovens japoneses não queriam nenhum senso de responsabilidade, mas porque a filosofia coletivista japonesa, tão avultada em décadas anteriores, sufocava-os no modelo social fortemente hierarquizado. O desejo de quebrar o protocolo e "seguir adiante" insinuava um *estado de liberdade* que parecia não ter sido plenamente aproveitado.

A espera social por mais "alguma coisa" da geração *baby boomer*, evidentemente, não passava de expectativas disseminadas e cultivadas desde a nova ascensão japonesa após 1945. Por isso, a crítica negativa sobre essa geração se configurava como um episódio de frustração e, cada vez mais frustrante, diante do futuro econômico que parecia bambear. Assim, as incertezas para se atingir um "futuro libertador e promissor" pairavam sobre a cabeça da juventude e, igualmente a muitos outros grupos de jovens ao redor do mundo, causavam um estresse diverso em suas relações sociais (entre privado X público / família X sociedade). É nesse cenário quase caótico que a década de 1990 começa a se desenhar, trazendo ventos futuros de instabilidade, o que se concretizaria em 1991 com o desenrolar da bolha econômica[28].

[28] A bolha econômica, ou especulativa, é o comércio de grandes volumes a preços em desacordo com valores intrínsecos, ou seja, a valorização dos ativos é baseada em prognósticos especulativos, sem margem de base real. No Japão, o mercado especulativo imobiliário foi um dos grandes fomentadores da bolha; o valor dos imóveis no mercado japonês alcançou quatro vezes o valor real no mercado imobiliário. Com a explosão da bolha, ou seja, com a queda vertiginosa dos preços, o Japão entrou em recessão, tentando controlar o colapso do mercado.

Desse modo, os “lugares” da mulher e do homem japoneses se perdem em um turbilhão de novas multifacetações que, em vez de oferecer “lugares de segurança”, cria um espaço virtual, afinal, tanto o tempo como o espaço no mundo contemporâneo deixam de ser tempo e espaço concretos, tangíveis, para se revelarem, dia após dia, um simulacro que escreve e sobrescreve os valores (na acepção mais ampla da palavra) que estruturam uma sociedade. E é este o clima que habita os primeiros romances de Banana Yoshimoto que, sensível às questões a sua volta, apresenta na sua ficção essa ansiedade do japonês diante do mundo contemporâneo.

2. Banana Yoshimoto

Banana Yoshimoto (1964-), pseudônimo de Mahoko Yoshimoto, é uma escritora importante, não apenas para o que se convencionou rotular como literatura feminina, mas para a literatura japonesa de maneira geral. Sua produção, até meados de 1990, estabelece-se como um conjunto de obras cujos temas, como a morte, a vida cotidiana e sexualidade, giram em torno de personagens que, confrontados com alguma situação, tentam no decorrer da narrativa responder a proposições existenciais — no que se refere a vida íntima e em sociedade. De acordo com a própria autora[29], podemos dividir sua produção em duas fases. A primeira que se inicia desde seu *debut* com *Kitchen* (1988), continua em *Tsugumi* (1988), *N.P.* (1990) até *Amrita* (1994) e a segunda fase a partir de *Sly* (1996) até os dias atuais.

> É provável que a autora contemporânea japonesa mais conhecida no Brasil (e fora do Japão, de maneira geral) seja Yoshimoto Banana cujo livro *Kitchen* foi traduzido para o português. O livro tornou-se um verdadeiro fenômeno, a ponto da imprensa japonesa levá-lo para presentear membros das outras delegações do G7 em 1993. A história da moça cujo lugar predileto era a cozinha e que conseguirá superar a morte da avó e reaprender a viver graças à ajuda de personagens nada convencionais já foi reeditada mais de 60 vezes no Japão e traduzida para vários idiomas.[30]

As obras da primeira fase de Yoshimoto retratam a ansiedade em relação às preocupações que afligem qualquer indivíduo em fase de escolha ou reescolha de sua trajetória pessoal, costurando nesses problemas comuns à maioria dos indivíduos, questões mais específicas. Dessa forma, em *Kitchen* temos uma jovem universitária, Mikage, em apuros após a morte da avó (único parente vivo), ficando sem respaldo familiar para dar continuidade à vida. Amparada por Yuichi Tanabe, assistente do floricultor que prestava serviços a sua avó, Mikage conhece uma nova configuração familiar: Yuichi morava com o pai que, após a morte da esposa, decide se travestir de mulher e exercer o papel de mãe. A circunstância que Mikage vive, de conviver com esse novo modelo familiar, faz com que ela repense não apenas o problema imediato (pendências financeiras, autonomia e estabilidade), mas as formas como os laços afetivos se configuram e reconfiguram, (re)significando o espaço íntimo e social que o

---

[29] HEUNG, K. J. **A Comparative Study of the Themes of Yoshimoto Banana's "First Phase Banana"**: Tugumi, N.P. and Amurita. 2006. Thesis (Master of Philosophy) – Department of Japanese Studies, University of Hong Kong, Hong Kong, 2006, p. 04.

[30] LECLERQ, L. **As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque**. Anais do XVII do Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e IV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil, 2006, p. 243.

indivíduo ocupa. O diálogo estabelecido no romance também conversa com questões relacionadas às novas formas de configuração familiar no mundo moderno, que no Japão rivalizam com os valores tradicionais familiares.

De maneira geral, a família é um conceito social sempre presente nas obras da primeira fase da escritora. As relações entre irmãos, primos, pais e filhos, ocupa uma parte significativa na ficção da autora, ainda que não se configure como o mote principal. Sendo assim, é impossível ler *Kitchen* sem levar em consideração as relações familiares que aparecem. A família composta por Mikage e a avó é tão destoante do modelo de família nuclear quanto a família de Yuichi, composta por ele e seu pai travesti. As duas personagens, em verdade, são membros de configurações familiares não-convencionais aos conceitos de *ie* e de família nuclear. Assim, a relação familiar que Mikage cria com a família Tanabe é uma terceira relação familiar não-convencional, que a coloca em uma situação socialmente inusitada. Essa condição familiar singular também desperta o desejo entre Mikage e Yuichi, que tentam disfarçar a atração sexual. Mikage, ao dividir com o floricultor o espaço da cozinha, que ela ressignifica como o espaço das lembranças da avó, associando-o ao ambiente familiar no qual cresceu, aceita Yuichi como um familiar que passa a compartilhar o lugar afetivo que até então pertencia exclusivamente à avó e, ao ceder esse espaço afetivo, ela também sente que esse espaço familiar se torna maculado pela tensão sexual que encontra o caminho para se extravasar no ato de comer. As refeições compartilhadas na cozinha se tornam um tempo-espaço em que os sentimentos de pertencimento familiar e o desejo sexual se manifestam de forma singular.

Em *Amrita* (1994) também vemos as relações familiares sendo importante palco para a trama. Sakumi Wakabayashi é órfã de pai, que morreu de aneurisma, e vive com a mãe e o meio-irmão Yoshio (sua mãe se casa novamente e se separa quando Yoshio ainda era criança), mais uma prima e uma amiga de sua mãe. A narrativa começa com o abalo da morte de sua irmã caçula, Mayu, em um acidente de carro. Tomada pela melancolia dos acontecimentos de sua vida, Sakumi ainda tem que lidar com a perda da memória após bater a cabeça em um acidente doméstico. Os esforços de Sakumi para superar as tristezas da vida cruza o caminho do namorado de sua irmã, Yamazaki Ryūichirō, com quem acaba se envolvendo amorosamente. Ryūichirō, entretanto, parece sempre distante e decide sair em uma viagem em busca de inspiração para escrever um novo romance. Assim, Sakumi tem de lidar também com a ansiedade de sua volta.

Amrita retrata a redescoberta de um indivíduo lesionado mentalmente pela morte e descompassos da vida. Sakumi, ao longo do romance, tem que ressignificar a melancolia que a assola e os vazios que a perda de memória provoca, e ela também procura auxiliar o meio-irmão Yoshio que está com problemas na escola e enfrenta dificuldades de aceitar a morte de Mayu, que Sakumi desconfia ter sido suicídio. Assim como em *Kitchen*, a família exerce uma influência muito importante na formação dos indivíduos que a compõem, mas essas relações são permeadas de ansiedades, traumas e também experiências de convívio que levam o indivíduo a encontrar as respostas para suas perguntas existenciais. Em *Amrita* é principalmente a relação entre os meios-irmãos, Sakumi e Yoshio, que moverá ambos na história de suas próprias vidas.

Já em *N.P.* (1990), acompanhamos Kazami Kanō, uma jovem estudante de literatura que investiga um mistério que gira em torno de um livro de contos intitulado "N.P.", escrito por Sarao Takase, um japonês radicado nos EUA que se suicidou aos 48 anos deixando dois filhos, Saki e Otohiko. A investigação acerca do mistério que envolve o livro de contos revelará o drama pessoal vivido por Sarao, que se apaixona pela própria filha, Sui Minowa, fruto de uma relação fora do casamento e de quem ele nunca tinha tomado conhecimento do nascimento. A partir do estopim dessa revelação e o consequente suicídio do autor (que leva ao também suicídio de um de seus tradutores, Shōji, noivo de Kazami), as personagens se deslocam em uma trama que envolverá o relacionamento amoroso incestuoso e homossexual. As temáticas do incesto e homossexualismo têm por objetivo discutir o instinto do desejo, comum ao homem, que o coloca inadvertidamente em situações de conflito. Os desejos humanos são um tema universal dos mais comuns motivadores de contradições entre o indivíduo e a sociedade, isso porque as sociedades são construídas com base em valores que exigem comedimento e restrições. Sendo assim, vemos em *N.P.* uma estrutura dicotômica semelhante à que encontramos em *Tsugumi*, composta por elementos justapostos, como o íntimo versus público, desejo versus controle e vida versus morte.

É notável nas obras de Yoshimoto essa disposição de temáticas, que desenham muitas vezes o quadro juventude X tradição X contemporâneo, promovendo discussões acerca da estrutura social de modo a revelar as discrepâncias que essas "contradições" evocam. Sendo assim, podemos dizer que as dicotomias são o grande mecanismo operado por Yoshimoto para discutir as relações entre o indivíduo e o mundo. Existe uma mobilização de elementos "desiguais" para criar os conflitos no romance, sendo o

papel dos narradores de Yoshimoto (todos em primeira pessoa na primeira fase) discutir os resultados da experiência motivada por esses conflitos. Ou seja, o que encontramos nos romances de Banana Yoshimoto é a ficcionalização da experiência do banal, mas banal não pelo significado de menos importante, e sim devido à presença superior do comum/cotidiano em suas obras.

O sucesso de Yoshimoto, principalmente com o público jovem, é decorrente não apenas da presença de elementos *pop*, comuns a esse público, como marcas estrangeiras de roupas, bebida, menções a mídias consumidas na época etc., mas devido ao diálogo que suas obras estabelecem entre o novo e o velho. Novo e velho porque não se trata estritamente de tradição versus modernidade, trata-se de uma sociedade já industrializada, já inserida no polo cada vez mais globalizado do cenário mundial, já reconhecida como potência e, em 1990, novamente passando pela desestabilização dessa posição. Trata-se de um Japão ocidentalizado, composto por uma tradição que veste *Nike*. Esse é o cenário pós-moderno, de um "Japão ocidental", que atrai os jovens para sua literatura, que se descreve na linguagem cotidiana, na linguagem dessa juventude, que debate a sociedade japonesa tendo em vista os elementos que a constroem e a distinguem.

Ao falarmos em um Japão ocidental, obviamente, não queremos dizer que nada de particular e oriental lhe resta. O que observamos aqui é apenas sua figura em alinho com o pensamento socioeconômico ocidental, ainda que possamos reconhecer que o Japão não abdicou de seus valores socioculturais que lhe são caros. E é essa característica arbitrária que ressoa muitos dos conflitos que Yoshimoto identifica em suas obras, por exemplo, no que se refere às relações familiares.

No que se refere a ser uma mulher no campo literário, as obras de Yoshimoto claramente dão voz ao feminino, à condição da mulher na sociedade contemporânea. Suas obras são protagonizadas por mulheres que assumem a narrativa, personagens de personalidades marcantes envolvidas com as questões da vida cotidiana, por exemplo, vida profissional, familiar, amigos, funções sociais etc., sem se limitar a temas considerados de foro feminino, tais como a maternidade, problemas conjugais, valores estéticos e objetificação do corpo. Nesse sentido, essas questões, ao serem colocadas em perspectiva, provocam reações nas personagens, que passam a refletir sobre a vida no mais amplo sentido da palavra. Reflexões sobre questões metafísicas relacionadas à autodescoberta do eu — em seu caráter individual e social — para ressignificar a nossa

existência. Portanto, a abordagem de Yoshimoto visa discutir a individualidade e o lugar do sujeito no mundo, sendo esse sujeito, principalmente, a mulher: é sob a ótica feminina que suas discussões se desenvolvem.

A característica de discutir as ansiedades do indivíduo japonês, focando principalmente os jovens adultos de vinte e poucos anos, fez de Banana Yoshimoto um fenômeno no Japão, tornando-a na década de 90 porta-voz dessa geração. O fenômeno literário no qual se transformou atravessou as fronteiras do país, tornando-a mundialmente uma forte influência para jovens de outros países, a exemplo os EUA. Sua força mundial se deve, por um lado, pelo fato de a identificação de questões mais universais em suas obras ser um convite ao leitor estrangeiro em não apenas conhecer através de seus romances aspectos próprios do Japão, mas a se enxergar nesse "outro desconhecido", descobrindo que partilhamos das mesmas aflições contemporâneas. Por outro, certamente o fenômeno literário que se tornou, e que recebeu dos críticos japoneses a alcunha de "bananamania", deve-se também à atenção que sua literatura chamou para as produções literárias femininas.

> No período pós-moderno, especificamente durante a bolha econômica do final dos anos 1980, pode-se atribuir muita importância à escrita de Yoshimoto, pois representa um desafio à "masculinidade" do cânone japonês. Com o surgimento de Yoshimoto Banana, uma atenção crítica massiva foi dada à escrita de mulheres contemporâneas, o que a elevou a um status não diferente daquele dos escritores homens contemporâneos como Murakami Haruki e Murakami Ryu. A escrita de Yoshimoto é parte de uma tendência na escrita japonesa contemporânea, portanto, que resgatou a literatura japonesa da irrelevância por dar voz às escritoras japonesas em um momento de grande mudança social. Como esse período social de transição concentrou-se em grande medida nos "ideais de feminilidade" e de escolhas que as mulheres estão fazendo nesse novo ambiente, a escrita de Yoshimoto tem um significado ainda maior ao refletir essas mudanças enquanto dá às mulheres de sua geração uma voz.[31]

A qualidade e pertinência de suas obras lhe rendeu diversos prêmios, tais como: Prêmio Literário Izumi Kyōka (1988) em sua 16ª edição por *Kitchen*; prêmio Murasaki Shikibu em 1995 por *Amrita* (1994); prêmio Yamamoto Shūgorō por *Tsugumi* (1989), no mesmo ano de publicação; e Prêmio Literário Bunkamura Deux Magots em sua 10ª edição por *Furin to nanbei* (2000), também no ano de publicação. Além desses, Yoshimoto foi prestigiada na Itália com os prêmios literários Scanno (1993), Prêmio

[31] RAMSAY, Martin. **Single frame heroics: new ways of being in the fiction of Yoshimoto Banana**. 2009. Ph. D. Thesis – Swinburne University of Technology, Australia, 2009, p. 55.

Literário Fendissime (1996), Prêmio Literário Maschera d'Argento (1999) e o Prêmio Capri (2011).

2.1.O romance *Tsugumi*

Tsugumi (1988), o segundo romance na carreira de Banana Yoshimoto, conta a história de Maria Shirakawa, que, junto com a mãe, morava nos fundos da pousada dos tios, os Yamamoto. Produto das lembranças de Maria, a narrativa acompanha principalmente as peripécias da prima doente, Tsugumi Yamamoto, focando nos eventos que ocorreram durante o último verão que Maria passou na casa dos tios, logo após seu pai ter oficializado o divórcio e assumido a relação com sua mãe. A nostalgia da narrativa memorialista dialoga com uma série de questões relacionadas ao lugar que o indivíduo ocupa socialmente, no plano privado (íntimo) e público (coletivo), evidenciando, entretanto, não o trânsito e engessamento da sociedade japonesa — que tem uma estrutura hierárquica muito forte nos dois planos e exige uma linha de conduta individual quase estoica dos sujeitos que a compõem —, mas a construção da autonomia desses sujeitos mediante esse plano social que os modifica, exige e testa. O romance tem por objeto a subjetividade desses sujeitos, seus desejos e angústias, sendo assim, a estrutura da narrativa se torna chave na análise dessa subjetividade, nos planos concreto e abstrato.

A autonomia dos sujeitos está atrelada a uma proposição relacionada à seguinte pergunta implícita que ronda as personagens principais (Maria e Tsugumi): “Qual o meu lugar no mundo?” O “mundo” é uma designação genérica para o espaço que o indivíduo ocupa socialmente, por isso ele estará mais claramente presente no discurso de Maria devido à sua posição à margem (filha fora do casamento) da sociedade. Sendo assim, os eventos descritos têm a intenção de não apenas responder a inquietante pergunta que segue a narrativa como uma sombra, mas de destacar o movimento reflexivo das personagens (interno) e da estrutura do romance (externo).

Isso posto, no que se refere à organização narrativa, veremos que ela é construída por pares: o que é interno/íntimo/privado, em relação ao que é externo/coletivo/público. A interação entre esses elementos dá ênfase ao movimento dialético que será empregado, promovendo discussões acerca de assuntos da esfera privada, ou seja, relacionadas ao núcleo familiar e suas relações internas, como por exemplo os deveres de primogênito e do caçula para com os membros de seu núcleo

familiar; e promovendo discussões também acerca da esfera pública, no que tange aos valores sociais que influenciam e impactam as relações públicas e privadas, como por exemplo a manutenção da família através dos papéis sociais, que são regidos por conceitos como *tatemae* e *hon'ne*. Observemos:

Quadro 1 – Questões evocadas pelo romance *Tsugumi* no plano interno e externo

Movimento interno	
• Cobranças sociais, que afetam os cônjuges e a prole, sobre ter um filho fora do casamento • Deveres e conduta dos sujeitos mediante os papéis na hierarquia familiar • Manutenção das relações familiares • Expectativas familiares • A conquista de um lugar na sociedade	Discussão promovida de maneira intimista, explorando as expectativas e as angústias das personagens
Movimento externo	
• Impactos do *tatemae* (atitude/face pública) nas relações privadas e públicas • Impactos do *hon'ne* (atitude/face verdadeira) nas relações privadas e públicas • A relação dos indivíduos com o *giri* [32] (obrigação) • A manutenção da família através dos papéis sociais • A sociedade e seus espaços	Discussão promovida através da apreensão de sentido de ordem crítica e social sobre os dilemas das personagens

Os elementos em interação serão organizados em pares, por justaposição ou oposição, formando um conjunto. A presença ou ausência de conflito entre os elementos de um conjunto pretende induzir a reflexão, sinalizando sutilmente a crítica aos

[32] O conceito de giri pode ser definido como "senso de dever", ou seja, é o sentimento de dever que um indivíduo tem em relação ao outro e a sociedade. Segundo Matsumura (1988, p. 653, apud DAVIES & IKENO, 2002, p. 95), "O giri talvez possa ser melhor entendido como uma constelação de significados relacionados, dos quais os mais importantes são os que se seguem: (1) princípios morais ou dever, (2) regras que é preciso obedecer nas relação sociais, (3) um comportamento no qual se é obrigado a seguir mesmo contra a vontade" (MATSUMURA, A. (Ed.). **Daijirin** [The Japanese dictionary]. Tokyo: Sanseido).

mecanismos socioculturais. Assim, podemos observar nitidamente como a estrutura lógica do romance privilegia esse diálogo de pares, que é evidente até mesmo na organização dos doze capítulos. Para melhor compreensão, vejamos o quadro abaixo que resume as personagens e eventos do romance:

Quadro 2 – Resumo das personagens e dos eventos de *Tsugumi*

Personagens		**Informações gerais**
Maria Shirakawa		Filha bastarda do casal Shirakawa, por isso à margem da sociedade. De temperamento comedido, procura ponderar suas ações antes de qualquer decisão. Considera-se a melhor amiga de Tsugumi.
Mãe de Maria		Amante do Sr. Shirakawa, posteriormente, torna-se a esposa oficial. Mantém uma boa relação, de modo geral, com a família da irmã mais nova, Massako.
Pai de Maria (Sr. Shirakawa)		Diz se sentir infeliz no casamento, por isso mantém uma relação extraconjugal por quase vinte anos com a mãe de Maria. Quando consegue, enfim, o divórcio do primeiro casamento, assume a amante como esposa e leva ela e a filha para Tóquio.
Massako Yamamoto		Irmã mais nova da mãe de Maria. Mostra-se uma mãe preocupada e uma esposa que segue os valores tradicionais.
Tadashi Yamamoto		Marido de Massako. Mostra-se um pai austero e um marido que delega funções e exige o cumprimento do papel social definido pela hierarquia familiar e social.
Yoko Yamamoto		Primogênita dos Yamamoto. De caráter dócil e responsável, procura cumprir com as exigências que seu papel de primogênita lhe confere.
Tsugumi Yamamoto		Caçula dos Yamamoto. Temperamental e ardilosa, não tem interesse em seguir os valores e costumes promulgados pela hierarquia familiar e social. Sua condição de enferma lhe coloca à margem da sociedade, mas também lhe confere uma espécie de "permissão" para se rebelar contra essa mesma sociedade.
Kyoichi Takeuchi		Filho de um pequeno empresário que decide abrir um hotel na cidade litorânea onde residem, a princípio, Maria e sua mãe e os Yamamoto. Mostra-se um rapaz de índole serena e amigável. Torna-se namorado de Tsugumi. Possui um cachorro chamado Gongoro, por quem Tsugumi nutre muito carinho.
Número	**Capítulo**	**Eventos**
1	Caixa de correio assombrada	• Apresentação de Maria já em Tóquio que, movida por um episódio corriqueiro na faculdade, rememora as lembranças de quando morava com a família Yamamoto. • Episódio da pegadinha de Tsugumi, forjando uma carta falsa do avô de Maria, que havia falecido recentemente. Desenrolar e estabelecimento da amizade entre as primas após o pedido de desculpas de Tsugumi.
2	A primavera e as irmãs Yamamoto	• Oficialização do divórcio do pai de Maria. • Tsugumi passa a acompanhar Maria no passeio com o cachorro do vizinho chamado Poti; conversas sobre o futuro. • Despedida de Maria e Yoko (apresentação dos sentimentos e temperamento da filha mais velha dos Yamamoto).

3	Vida	• Relação dos pais de Maria (algumas memórias sobre o tempo em que foram amantes; interação dos dois oficialmente casados) • Nostalgia da cidade litorânea (saudades do mar) sentida por Maria e sua mãe. • Reflexão sobre Tóquio e a nova vida que vivem; reflexão sobre as expectativas de seu pai. • Descoberta da venda da pousada Yamamoto. Retorno à cidade litorânea para passar as últimas férias.
4	Forasteira	• Chegada de Maria à cidade litorânea; sentimento de ser uma forasteira na terra natal. • Passeio de Maria e Tsugumi com Poti e o encontro com um verdadeiro forasteiro: Kyoichi e o cachorro Gongoro.
5	Graças à noite	• Lembrança de um episódio da infância: passeio noturno até uma praia mais distante. Lembrança importante que descreve os sentimentos de Tsugumi. • Conversa no telhado da pousada entre Tsugumi e Maria; reencontro com o forasteiro.
6	Revelação	• Tsugumi fica doente. • Visita de Kyoichi a Tsugumi, a convite de Maria. Sumiço proposital de Tsugumi devido à presença de Kyoichi. • Conversa entre Tsugumi e Kyoichi (diálogo importante e simbólico). Tsugumi confessa gostar de Kyoichi.
7	Nadar com o pai	• Visita do pai de Maria à pousada e passeio na praia. Conversa entre o pai de Maria, ela e Tsugumi (rememoração de lembranças-chave para a compreensão da personagem do pai e das possíveis razões do seu divórcio).
8	Festival	• Festival de verão. Kyoichi aparece com um hematoma no olho; revelação de que o hematoma foi provocado por uma confusão com filhos de donos de pousadas na região que, devido à construção do hotel, sentem raiva de Kyoichi. • Curta visita à pousada que hospeda Kyoichi; demonstração de amizade entre Kyoichi e os donos da pousada; evidência de que Kyoichi é um rapaz de boa índole. • Pequenas demonstrações de afeto por parte de Tsugumi; todos assistem à queima de fogos.
9	Raiva	• Gongoro é sequestrado. As irmãs Yamamoto junto com Maria e Kyoichi procuram por toda a região. Tsugumi aparece encharcada: encontrou o cachorro preso em determinada área para se afogar. Todos se aquecem em volta de uma fogueira; Tsugumi transparece uma fúria contida. • Dias depois Gongoro some novamente e não é mais encontrado.
10	Buraco	• Kyoichi decide retornar à cidade. Tsugumi se despede com um misto de ressentimentos. • Tsugumi se mantém silenciosa e distante, Maria desconfia de que esteja planejando uma de suas pegadinhas. • Tsugumi revela no meio na noite que encontrou um cachorro parecido com Gongoro e que foi com ele até o lugar em que os garotos que sumiram com o cachorro de Kyoichi frequentam.

		• No meio da madrugada, Maria escuta uma discussão entre as irmãs Yamamoto; Tsugumi pede desculpas pela segunda vez em sua vida. • Yoko conta para Maria que Tsugumi cavara um buraco nos fundos da pousada e enterrara um dos garotos que sequestraram Gongoro. • Reflexão de Maria sobre Tsugumi.
11	Presença	• Tsugumi fica doente e é hospitalizada. • Conversa entre Maria e Kyoichi sobre Tsugumi. • Despedida de Maria e Yoko (formação de contraste entre esta segunda despedida e a primeira). • Retorno de Maria a Tóquio.
12	A carta de Tsugumi	• Telefonema da tia Massako: piora de Tsugumi e apreensão de Maria. • Dias após o alarme falso sobre a piora de Tsugumi (que havia se recuperado do quadro grave), Maria recebe um telefonema enigmático de Tsugumi. Desfecho das lembranças. • A carta de Tsugumi e suas confissões.

Através do resumo dos eventos, podemos notar que o primeiro e o último capítulos funcionam, respectivamente, como prólogo e epílogo do romance, descrevendo acontecimentos que têm uma unidade isolada: o primeiro capítulo apresenta, brevemente, a personagem Maria e a recordação de suas lembranças, escolhendo como foco o evento que exemplifica o porquê dela e Tsugumi serem tão próximas, funcionando como uma introdução à história que será contada (a história sobre o último verão). O último capítulo apresenta cada personagem em seu espaço de atuação, sintetizando, através do medo que paira no ar sobre a eminente morte de Tsugumi, os resultados dos eventos narrados e, principalmente, a conclusão final para Maria e para Tsugumi. A conclusão, mais do que os resultados, é o objetivo central do capítulo, o que podemos afirmar pela presença da carta de Tsugumi que está transcrita no fim do romance. Sendo assim, o último capítulo figura perfeitamente como um epílogo.

Isolados primeiro e último capítulo, o que observamos nos dez capítulos restantes é um alinhamento entre os assuntos, no qual os primeiros cinco capítulos apresentarão primordialmente os conflitos e considerações primeiras sobre eles; e os cinco capítulos posteriores apresentarão os resultados ou conclusões das proposições trazidas na primeira unidade de cinco capítulos. A sistematização desses dez capítulos, por conseguinte, é um espelhamento no qual um dos lados traz os conflitos, e a

contraparte os desdobramentos, sendo que os desdobramentos podem fornecer uma visão conclusiva, oposta, complementar, ou aprofundada dos conflitos. Segue abaixo:

Quadro 3 – Sistematização dos capítulos de Tsugumi

Conflitos	**Desdobramentos**
Cap.02 – A primavera e as irmãs Yamamoto	Cap.07 – Nadar com o pai
Síntese: Vida de Maria como filha bastarda (sujeito marginal); o tempo em inércia (espera constante).	Síntese: A vida de Maria como aquela que não espera mais; o tempo em movimento; transformação do espaço: a praia no passado e a praia no presente.
Cap.03 – Vida	Cap.08 – Festival
Síntese: A vida em Tóquio (inserção dos sujeitos marginais na sociedade); nova rotina; o tempo em movimento de Maria.	Síntese: A vida na cidade litorânea (tradições e saudades); o desejo paradoxal de fixar o tempo.
Cap.04 – Forasteira	Cap.09 – Raiva
Síntese: Contraste entre o tempo que entrou em movimento (a vida em Tóquio – Presente e futuro de Maria) e o tempo estagnado (vida na cidade litorânea – Passado de Maria); questionamento sobre a eternidade; sentimento do "lugar nenhum".	Síntese: A vida que queima, consome e leva à morte (paradoxo); a fugacidade da vida. O medo do vazio.
Cap.05 – Graças à noite	Cap.10 – Buraco
Síntese: Sentimento de infinitude; o mistério da morte e da vida. O real e o imaginário em uma linha tênue. A promoção do extraordinário pela noite.	Síntese: O valor da vida e da morte; consequências reais e imaginárias; o mundo de Tsugumi. A promoção do inimaginável pela noite.
Cap.06 – Revelação	Cap.11 – Presença
Síntese: O tempo inerte de Tsugumi; a rotina e os hábitos de sempre. A inveja do tempo em movimento: a pessoa que só	Síntese: O tempo estagnado da morte; a beleza imensurável do efêmero; contraste entre as concepções de eternidade: aquilo

tem o presente, as pessoas que têm o futuro.	que prossegue, ou o que permanece?

A simetria entre os capítulos deixa claro que os diálogos promovidos pelo romance constroem uma relação de sentido que procura expor o esforço reflexivo das personagens na obtenção de sua autonomia como indivíduo, ou seja, a dialética mostra o embate interno e externo das personagens em busca de seu próprio lugar na sociedade.

O caminho para encontrar o próprio lugar, como podemos observar, só é obtido através da transformação. A justaposição das proposições em alguns capítulos ("A primavera e as irmãs Yamamoto" x "Nadar com o pai"; "Vida" x "Festival"), e fundamentalmente a correlação entre elas, estabelece um diálogo que evidencia o exercício reflexivo desses *motivos*[33] e dá densidade ao processo de transformação que será operado.

Podemos afirmar, portanto, que *Tsugumi* privilegia o processo de transformação das personagens Maria e Tsugumi, pois a organização estrutural da obra não visa apenas a argumentação dos assuntos propostos, mas sobretudo os efeitos de ordem subjetiva nos sujeitos. As consequências, no plano de sentido interno do romance, é o que acompanhamos na leitura, e a conclusão a que as personagens chegam é a resposta para a pergunta implícita no romance: "Qual o meu lugar no mundo?" No plano de sentido externo, o que Yoshimoto propõe é um balanço entre os temas em dicotomia, o que iremos procurar evidenciar no capítulo que se segue.

[33] Aqui usado como sinônimo de "proposição", ou seja, as questões abordadas.

3. Os espaços de *Tsugumi*: indivíduos e sociedade

A pergunta *"Qual o meu lugar no mundo?"* não é uma indagação retórica. No capítulo anterior, vimos que esse "lugar" está intrinsecamente relacionado com a posição e o papel que o sujeito ocupa na sociedade, sendo assim, neste capítulo, vamos aprofundar o significado desse "lugar" como um espaço que sintetiza os deveres e as obrigações que os indivíduos devem aceitar para obter o reconhecimento e a legitimação do seu papel e de sua posição social e, finalmente, conquistar o seu direito de transitar e pertencer à sociedade. Posto isso, o "lugar" se configura como um *sujeito social* que ocupa uma *posição*, desempenha uma *função* e *transita* na sociedade. Dessa forma, a resposta para a pergunta implícita perpassa inevitavelmente os sentidos internos e externos do romance. E para construir esses sentidos, que por questões didáticas estamos desmembrando para melhor analisá-los, os espaços são fundamentais.

Os espaços físicos de *Tsugumi* são dois: a cidade litorânea e Tóquio. E eles se rivalizam por oposição, isso porque a cidade litorânea tem a valoração proveniente do senso comum de cidade pequena, "Deixei minha tranquila cidade natal – conhecida pela pesca e turismo" (p. 11), onde todos se conhecem e sabem da vida uns dos outros, "Em relação à mudança, [...] numa cidade pequena como a nossa a notícia se espalharia logo e, por isso, mudei de ideia e resolvi me despedir de todo mundo, sem importar quem fosse" (p. 31); enquanto Tóquio é a grande metrópole. Assim, a dicotomia entre Tóquio e a cidade litorânea é clara por esse primeiro aspecto, entretanto, se nos restringirmos às características que saltam aos olhos, os espaços no romance funcionariam apenas como cenários dramáticos, o que não contempla a função deles na obra. Os espaços em *Tsugumi*, além de cenográficos, interagem com as personagens e influenciam a perspectiva de mundo das mesmas, refletindo não a realidade[34] por ela mesma, mas *conceitualmente* o que se entende e *figurativamente* o que se apreende dela. Para que fique mais claro, devemos estabelecer as principais frentes de significação dos espaços em *Tsugumi*:

Quadro 4 – Tematização dos espaços Tóquio e cidade litorânea

[34] "Realidade" no sentido de mundo empírico.

	Tóquio	Cidade litorânea
Conceito	Cidade grande; urbana; sociedade moderna.	Cidade pequena; interior; sociedade anacrônica (senso comum de que os espaços interioranos estão sempre "atrasados" em relação às grandes cidades, possuindo características antiquadas)
Figura	Mundo social: o "mundo" como conceito abrangente de "lugar no qual habitamos"; lugar empírico, o "mundo real" (realidade), natural e físico.	Mundo virtual: o "mundo" como conceito figurativo, ou seja, o mundo das expectativas, dos sonhos e desejos, do sobrenatural e metafísico.

Essa justaposição temática dialoga com os sentidos externos, ou seja, os espaços ajudam na composição da discussão sobre a hierarquia das relações interpessoais japonesas e a sociedade, no que diz respeito ao corpo social e ao que se refere à influência de suas instâncias no indivíduo. Através do trânsito do narrador-personagem entre Tóquio e a cidade litorânea, percebemos as diferenças de ritmo de vida, por exemplo, representadas no pai de Maria, que representa a figura do assalariado, chamado pelos japoneses da época de *sararīman* (palavra derivada da expressão em inglês *salary man*).

> As raízes do *salary man* podem ser rastreadas até, pelo menos, o período Tokugawa, pois, depois de 1600, quando o Japão alcançou a estabilidade interna, as funções militares dos samurais desapareceram e muitos se tornaram, de fato, administradores que trabalhavam para o governo do clã. Com a abolição das distinções de classe entre os samurais no início de Meiji, muitos ex-samurais se tornaram trabalhadores de colarinho branco em escritórios governamentais e em indústrias patrocinadas pelo governo. A semelhança entre o samurai administrador e o *salary man* levou muitos japoneses a se referirem ao *salary man* como o samurai moderno. [...] Mas o *salary man* é produto de um cenário social diferente. O conceito de samurai mantinha um sabor de guerreiro, e o ideal era ser arrojado, corajoso e capaz de ação independente. O *salary man*, que faz parte de uma grande organização burocrática, está mais preocupado com complexos problemas administrativos e técnicos, tem menos espaço para o movimento

> independente e provavelmente será mais cauteloso e suscetível à influência.[35]

O *sararīman* é composto por indivíduos de uma classe média derivada dos ex-samurais que, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda significativa da economia agrária após 1945, migram para os centros urbanos que recebem investimentos americanos para se industrializarem em uma velocidade célere. Assim, a cidade passa a alocar boa parte destes ex-administradores de terras nos escritórios de empresas que começam a emergir em profusão, enquanto alguns ex-senhores de terra que detinham o poder militar e administrativo nas suas províncias (*daimio*), agora, sem tanta influência política devido ao "centro de interesse" do Estado ter mudado para as cidades, migram para cargos governamentais de médio e baixo porte, tornando-se funcionários públicos. Essas novas posições adquiridas na sociedade, respectivamente, do funcionário de escritório e do público, populariza o termo "trabalhadores de colarinho branco" (*howaitokarā*) em Meiji. Já em 1950, o termo evolui para *sararīman* (*salary man*), termo que em inglês significa *office worker* ("funcionário de escritório").

> Um elemento importante na nova ordem social é o surgimento de uma grande "nova classe média". A "velha classe média" (o pequeno empresário dependente e latifundiário) está gradualmente vendo seu poder e influência diminuírem, sendo substituída por esta "nova classe média", os empregados de colarinho branco das grandes empresas e burocracias governamentais. [...] Embora alguns tenham lucrado indiretamente com a prosperidade econômica do Japão desde 1955, poucos membros da velha classe média tiveram motivação, capacidade e recursos para expandir suas empresas para tirar proveito do rápido crescimento econômico do Japão. Eles são, em vez disso, substituídos ou afiliados e subordinados a empresas de grande porte que possuem recursos e habilidades empresariais para desempenhar o papel fundamental no recente crescimento econômico. [...] A renda do trabalhador de colarinho branco é menos afetada pelas flutuações econômicas ou pelos caprichos de um empregador paternalista arbitrário, do que a do empregado de indústrias menores. Porque o rendimento do novo cidadão da classe média é garantido na forma de um salário regular, ele passou a ser conhecido como o *sararīman* ("homem assalariado"). Esta palavra não é usada no Japão para incluir todos os que recebem um salário, mas apenas trabalhadores de colarinho branco na grande burocracia da empresa de negócios ou escritório do governo.[36]

Dessa forma, o trânsito entre Tóquio e a cidade litorânea mostra o contraponto não apenas entre a imagem de um cotidiano de cidade grande versus o cotidiano de uma cidade pequena, mas as expectativas do trabalhador desses dois espaços, que podemos

---

[35] VOGEL, E. F. **Japan's New Middle Class**: The salary man and his family in a Tokyo suburb. Second Edition. Berkeley: University of California Press, 1971, p. 05. Tradução minha.
[36] Cf. nota 35 deste capítulo, p. 04-05 (tradução minha).

observar ao relacionarmos as três figuras paternas apresentadas no romance: pai de Maria (PM), Tadashi (pai de Tsugumi) e o Takeuchi (pai de Kyoichi). Por meio das figuras paternas, vemos o cenário socioeconômico japonês do período retratado no romance. Assim, temos:

Quadro 5 – Tríade paterna e suas representações

	Tadashi (pai de Tsugumi)	**Pai de Maria (PM)**	**Takeuchi (pai de Kyoichi)**
Lugar social	Comerciante comum, engessado no sistema econômico das cidades pequenas/interioranas.	Assalariado comum, engessado no sistema econômico das grandes cidades.	Pequeno empresário, empreendedor de novas possibilidades de negócios mediante as tendências do sistema econômico.
Figura	Trabalhador expoente principalmente após a Restauração Meiji (1878), pois a rápida industrialização japonesa e a influência estrangeira trouxeram uma onda de exploração econômica para o turismo. A estabilidade do comércio permanece, com oscilações, até 1945.	Trabalhador expoente principalmente a partir de 1950 com a migração massiva para as grandes cidades no pós-guerra. Ainda é uma das classes trabalhadoras com mais estabilidade econômica no Japão.	Longe de ser uma classe de trabalhador, o empresário é a figura do empreendedor que identifica as novas zonas de oportunidades e investimentos a serem explorados. É tomado como uma figura progressista, símbolo de avanço (mobilidade).
Representação	Antiga classe média	Nova classe média urbana	Classe média alta

Podemos notar que a tríade paterna é substancialmente revestida de significados por meio da localização das personagens nesses dois espaços. A relação entre as classes de trabalhadores não é uma questão que se encontra discutida deliberadamente em *Tsugumi*, de forma objetiva, caracterizada em uma cena na qual as personagens conversam sobre a ascensão e fracasso da classe média, que está novamente subjugada a novas condições econômicas que inviabilizam mobilidade etc. Não há uma discussão

direta em *Tsugumi*, a questão é evocada devido à rivalidade entre os dois espaços nos quais as personagens se localizam. Por exemplo, quando relacionamos Tadashi (pai de Tsugumi) e Takeuchi (pai de Kyoichi), notamos que os discursos os determinam como exemplos da clássica média "rural" e classe média alta, ou em outros termos, o pequeno comerciante que possui uma empresa familiar (Tadashi) e o empresário (Takeuchi).

Quadro 6 – Comparação entre Tadashi e Takeuchi pela perspectiva dos filhos

Comentário de Tsugumi sobre o seu pai, Tadashi	**Comentário de Kyoichi sobre o seu próprio pai, Takeuchi**
— Isso mesmo. Não sei o que se passa na cabeça do meu pai. Diz ele que vai abrir uma pensão em sociedade com um amigo que já possui o terreno. Anda dizendo por aí que isso era o sonho. Só mesmo rindo para não chorar. Ele vive um conto de fadas. E, segundo ele, Yoko é quem vai herdar o negócio. (p. 51)	— Sei que a reputação do meu pai não é boa nesta região. Acho que, para construir o hotel, ele forçou os moradores a venderem suas terras por valores abaixo do mercado. Eu entendo a razão dessa hostilidade e não é para menos, pois, afinal, um forasteiro aparece do nada e, de repente, constrói um hotel gigante que vai roubar todos os hóspedes. (p. 116)

Os comentários dos filhos a respeito dos pais não são suficientes para que a discussão acerca da exploração da bolha imobiliária [37] venha à tona, mas as consequências dessa crise econômica iminente, que discutimos na sessão 1.2 do capítulo um (p. 23), na vida das pessoas, são descritas no romance ora de modo explícito, ora implícito. Portanto, é através da relevância dos *espaços de atuação* dessas personagens

[37] Segundo Fraga e Strachman (2013), "a sobrevalorização do iene causou uma forte pressão deflacionária sobre a economia japonesa, da segunda metade da década de 1980 até meados dos anos 1990, e as políticas monetárias implementadas (queda nos juros, em vez de estímulos fiscais), após o acordo, visavam compensar a perda de dinamismo da economia. Nesse contexto, a política monetária expansionista teria contribuído para um aumento contínuo nos valores dos ativos, principalmente no mercado imobiliário, resultando em uma bolha especulativa. [...] O colapso das bolhas especulativas interrompeu o longo período de crescimento da economia japonesa no pós-guerra, com a economia caindo em forte estagnação, mas os efeitos imediatos não foram devastadores. Após apresentar taxa de crescimento próxima a 4%, no início da década de 1990 (entre 6% e 8% ao ano, em 1990 e 1991), a economia estagnou, na segunda metade da década, com uma média de crescimento próxima a 1%." (FRAGA, J. F.; STRACHMAN, E. Crise Financeira: o caso japonês. **Nova economia**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 521-554, Dec. 2013). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512013000300002>. Acesso em: 8 jun. 2019.

que podemos observar isso. É a caracterização desses espaços e sua disposição de oposição que torna possível significar o *ofício*, na narrativa, dos trabalhadores da cidade litorânea e dos trabalhadores da cidade urbana, expandindo o espectro que os define. Sendo assim, Tadashi representa muito dos pais que possuíam uma empresa familiar de pequeno porte e que procurava se adaptar e sobreviver ao novo modelo de economia de mercado, que trouxe o colapso da bolha financeira e imobiliária do Japão na década de 1990, que ficou conhecido como a Década Perdida.

> As mudanças começaram durante a estagnação do Japão, quando o governo tentou reviver o crescimento (econômico) lentamente, mas constantemente desregulamentando setores inteiros da economia, como bancos, seguros e mantimentos. Como visto em Noshiro, alguns dos maiores transtornos se seguiram à dissolução das restrições às grandes lojas, um passo originalmente encorajado por Washington para admitir os varejistas americanos. Como nos Estados Unidos, isso encheu o interior de grandes shoppings e lojas de redes, algumas americanas, mas a maioria delas domésticas, às custas dos centros urbanos.
>
> As áreas rurais também perderam na década de 1990 devido ao gradual desmantelamento dos cartéis de preços sancionados pelo governo, que garantiam empregos protegendo as indústrias da "competição excessiva". À medida que os mercados do Japão se abriram, uma enxurrada de produtos industriais e têxteis mais baratos da China e de outros países asiáticos destruíram as economias locais, que ainda dependem fortemente da manufatura.[38]

Em sua tentativa, porém, Tadashi não se reinventa no comércio, buscando novas estratégias de mercado, ao contrário, migra para ainda mais longe da cidade. Esse movimento migratório dos Yamamoto faz referência ao afastamento das pequenas comunidades que, ao ficarem cada vez mais longe do centro econômico, também se afastam impreterivelmente do centro cultural moderno que gira em torno das grandes capitais, excluindo-se do núcleo social. A longo prazo, o afastamento do centro trará para as cidades interioranas problemas não apenas econômicos, devido ao reduzido lucro de mercado provocado pela queda do turismo, mas também populacional: os jovens, filhos dessas famílias interioranas, passam a emigrar para as cidades grandes em busca de melhores oportunidades de emprego, normalmente não retornando a sua terra Natal.

---

[38] FACKLER, M. **In Japan, Rural Economies Wane as Cities Thrive**. The New York Times, New York, 05 Dez. 2007. Tradução minha. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/12/05/business/worldbusiness/05gap.html>. Acesso em 12 fev. 2018.

Ainda em relação a Tadashi, podemos dizer que sua conduta, no que desrespeita a organização e interação familiar, também o caracteriza como um indivíduo pertencente ao antigo modelo socioeconômico japonês. Tadashi Yamamoto delega a criação dos filhos e outras obrigações relacionadas à pousada para a esposa Massako, além de não consultar os membros de seu núcleo familiar para tomar decisões; essa conduta caracteriza o chefe de família do modelo familiar antigo, que exige de todos os membros do *ie* o cumprimento do papel social.

Através da conduta de Tadashi, notamos que a família Yamamoto se torna, dessa forma, representante de uma estrutura familiar fortemente regida pelas concepções do *ie*. Devemos dizer, inclusive, que não apenas por Tadashi, mas também pela subserviência de Massako, que cumpre seu papel de *ryōsai kenbo*[39], e pela austeridade de Yoko (de quem trataremos com mais detalhes no capítulo cinco). Por isso o comportamento de Tsugumi destoa do núcleo familiar e suas provocações e atitudes desrespeitosas para com a própria família e terceiros deixam o pai desnorteado: "[...] cansei de ver o pai de Tsugumi — um homem inflexível e do tipo machão — ficar irritado com o linguajar dela e deixar a mesa do jantar sem dizer nada" (p. 105); a relação entre Tadashi e a caçula existe em um espaço de não-interação, ou seja, é o cadafalso familiar, um vácuo que desmistifica o lar harmonioso representado pelo *ie*.

A caracterização dos Yamamoto como uma família formada nas concepções tradicionais se relaciona intrinsecamente ao espaço ocupado por eles, isto é, a cidade litorânea emoldura essa imagem tradicional perfeitamente ao ser descrita como um ambiente paradisíaco (sem as estruturas urbanas) e anacrônico. A anacronia do espaço litorâneo evoca a sensação de "cidade perdida no tempo", e faz com que as personagens que ali residem também sejam influenciadas por essa impermanência: elas estão no

[39] O "ideal feminino" japonês foi uma imagem construída com o passar das décadas, formando-se a partir de diversas concepções (por exemplo, ideias confucionistas) e modulando o comportamento feminino desde a formação social japonesa, portanto, determinar um período específico no qual a mulher ganha um "modelo" é um contrassenso. Entretanto, podemos dizer que a influência do artigo *Zenryō naru haha wo tsukuru setsu* ("Como criar boas mães"), escrito pelo educador Masanao Nakamura em 1875, e endossado pelo Ministério da Educação, foi um fator importante na consolidação de determinados valores e condutas atribuídos à mulher. O artigo de Nakamura traz à tona, de maneira elaborada, consciente e naturalizada, o reconhecimento social que uma mulher deveria esperar, tornando-se um ideal de feminino a ser seguido. O termo, cunhado deste artigo, *ryōsai kenbo* ("Boa esposa, mãe sábia") determina como dever da mulher administrar as despesas domésticas, obter a escolarização básica e se responsabilizar pela educação da prole, garantido, através do "rigor e carinho", filhos bem-sucedidos. A ideia de "Boa esposa, mãe sábia" foi rapidamente aderida e panfletada pelo governo japonês como uma ação política que considerava o comprometimento feminino com a domesticidade essencial na fundação de uma nação próspera.

tempo presente, de transformação social e progresso, ao mesmo tempo em que estão fora desse tempo, arraigadas em seus costumes e tradição.

Em relação ao pai de Maria, observamos a mesma relação entre espaço, condição socioeconômica e características de conduta da personagem. No capítulo "Vida", a cena em que Maria vê o pai transitando pelas ruas de Tóquio ao sair do escritório tem a função de opor a imagem paterna que Maria tinha — um sujeito sereno e esperançoso no futuro, simplório em sua pequena felicidade de estar com a família (na cidade litorânea, ao visitar amante e filha) — à imagem que ela não conhecia: o pai como sujeito social, ou seja, exercendo uma função na sociedade, que é a de um funcionário comum, que transparece no semblante sisudo, abatido e preocupado, os estresses do cotidiano. Essa curta cena, banal em cada detalhe, é suficiente para fornecer um quadro conciso desse típico trabalhador assalariado japonês.

> Era justamente o horário de fim de expediente e uma multidão de homens de ternos e de moças muito bem-vestidas à paisana — livres de seus uniformes de empresa — repentinamente se aglomeravam no semáforo aguardando o sinal verde. Assim como os ventos sopravam com debilidade, a expressão das pessoas era de leve abatimento, e todos conversavam com um meio-sorriso no rosto, como se não soubessem para onde ir. Os que estavam quietos esboçavam uma sutil expressão de mau humor.
>
> Ao olhar para o outro lado da rua, notei sem querer que havia um homem caminhando e não foi à toa que meus olhos se fixaram nele, pois era meu pai. Ele também estava com a expressão sisuda e vê-lo assim me causou estranheza. [...] Enquanto eu o observava, de repente uma funcionária do escritório saiu correndo do prédio em que meu pai trabalhava, chamando-o em voz alta. [...]
>
> Aquela cena rápida e banal de alguém que esquece um envelope — a qual, sem querer, acabei presenciando — foi suficiente para espontaneamente me mostrar, ainda que de relance, como teria sido a vida dele até então. A vida que ele viveu por muitos e muitos anos. (p. 41-42)

Evidentemente, a cena em questão tem mais peso e valor devido a outros detalhes que são fornecidos pela narrativa, como as elucubrações de Maria em relação ao relacionamento dos pais, das possíveis motivações que aproximaram e mantiveram seus pais naquele relacionamento à margem da sociedade.

> Será que, para ele, aquela cidade, onde eu e minha mãe vivíamos, era apenas um local tranquilo para passar o fim de semana? Será que algum dia ele pensou em nos abandonar? Suspeito que sim. Ainda que ele jamais confesse, deve ter havido momentos em que, em seu íntimo, ele teve vontade de jogar tudo para o alto, julgando não valer a pena tanto sacrifício. A nossa situação era tão estapafúrdia que, para compensar, construímos um enredo em que protagonizávamos uma "típica família feliz". Cada um procurava

> inconscientemente se esforçar para não revelar quaisquer sentimentos sombrios que se ocultassem no âmago de nosso coração. (p. 42-43)

Unindo as peças que se rivalizavam nesse quebra-cabeça, é possível dizer que o pai de Maria (PM) ilustra o trabalhador comum em uma de suas frustrações mais particulares, que no caso é a busca por um "tipo de felicidade" que está relacionada às exigências da sociedade, ou seja, de que a plenitude do sujeito não vem sem a formação familiar (formação hegemônica vigente); o papel dos espaços na composição de PM, portanto, está no fato de eles ilustrarem a frustração e o idealismo dessa personagem. PM encontra o ideal de felicidade que busca na amante (mãe de Maria) porque a ela se associa também um ambiente de fuga: a cidade litorânea e seu bucolismo turístico, paradisíaco, que contrasta com a realidade de PM como sujeito social que é em Tóquio. Sendo assim, o longo relacionamento entre PM e a amante se deve, principalmente, por causa do curso entre uma cidade e outra, separando o factível (que PM é um homem casado, sem filhos, assalariado, residente em Tóquio), no sentido de condição oficialmente reconhecida, do fictício (uma vida adjacente que cumpre o modelo familiar hegemônico vigente: marido, esposa e filho), no sentido de condição extraoficial. Podemos observar que o fictício corresponde à idealização do modelo familiar vigente, pois está à margem do ciclo social de PM, sendo vivido à parte, em períodos determinados. A relação dos Shirakawa (sobrenome de Maria) só ganha status de "verdade", ou seja, só é inserida no ciclo social de PM, quando há a oficialização do envolvimento amoroso após o divórcio.

Sendo assim, podemos dizer que a família Shirakawa representa o modelo de família nuclear que será inserido após a Segunda Guerra Mundial. O desajuste familiar apresentado pelos Shirakawa é reflexo da estrutura social em mutação que promove o sistema nuclear baseado no Ocidente, vendendo as mesmas promessas de felicidade conjugal. Como vimos no primeiro capítulo, a inserção do sistema nuclear não substitui completamente as concepções do *ie*, originando, portanto, uma estrutura que se forma em bases estrangeiras e mantém em seu interior a organicidade do *ie*. Obviamente, a inserção de novos modelos, "modos" de viver e pensar, permite na mesma medida que esses modelos engessados sejam minados e subvertidos. É assim que famílias como a dos Shirakawa fogem à regra e se formam em condições não valorizadas pela sociedade, como o adultério, e se consolidam como relações legítimas (legitimadas pelas convenções sociais) através de mecanismos que, na época, ainda não são vistos com aprovação, como o divórcio e segundos casamentos.

Os espaços, assim, exercem esse papel construtor nos conflitos internos das personagens, expandindo-os para questões externas que, apesar de não serem diretamente debatidas no romance, estão presentes e enfatizadas pela influência dos espaços nas personagens. Podemos ver na tríade feminina, composta pelas esposas e amante, por exemplo, aspectos de contraste e composição semelhantes aos da tríade paterna que dialogam com os status do feminino na sociedade japonesa. Massako (mãe de Tsugumi), a esposa de PM e a mãe da Maria (MM) representam imagens distintas do feminino na sociedade.

Quadro 7 – Tríade feminina e suas representações

	Massako (mãe de Tsugumi)	**Esposa de PM**	**Mãe de Maria (MM)**
Lugar social	Esposa e mãe	Esposa	Amante e mãe
Figura	O perfil de Massako está completamente relacionado ao modelo feminino da *ryōsai kenbo* (a perfeita dona de casa e perfeita mãe de família). A personagem é encarregada de cuidar dos filhos, administrar a casa e o negócio, e é subserviente ao marido.	O perfil da personagem, que é apenas referenciada na história, estabelece a imagem de uma mulher que não está interessada em ser mãe, em cumprir as tarefas domésticas consideradas dever da esposa.	O perfil da personagem é de alguém idealista, descrita constantemente como "otimista", que está disposta a cumprir com os deveres relacionados à maternidade e à vida de casada. Porém, nos momentos de conflito, é nítido que a subserviência encontrada na caçula não se encontra na irmã mais velha.
Representação	Ideal feminino cultuado pela sociedade, atrelado ao conceito de *ryōsai kenbo*.	Imagem feminina vinculada à figura da mulher moderna, atrelada às novas concepções sobre o feminino e sua liberdade de conduta.	Imagem feminina em dissensão (conflito): tentativa de equilíbrio entre *hon'ne* (atitude/face verdadeira) e *giri* (obrigação).

A exemplo de PM, MM também procura o mesmo "tipo de felicidade", pois é nítida a submissão à qual ela se presta em favor da preservação do nome de família e, principalmente, para não ser um fardo para a irmã caçula (Massako). Assim, a "felicidade" pretendida pela mãe de Maria é menos idealista que a do amante, pois é implícito que seu real desejo é deixar de ser amante e se tornar a esposa oficial. Isso explica o porquê de seu caráter tolerante parecer artificial. Nesse sentido, no capítulo "A Primavera e as irmãs Yamamoto", o discurso da mãe de Maria expõe o tipo de resignação que a sociedade espera dela, por estar na posição de amante e mantendo uma relação extraconjugal.

> Naquela época, tanto minha mãe como eu estávamos animadas com a ideia de que em breve mudaríamos para Tóquio. [...] Minha mãe aguardou esse dia por muitos e muitos anos. Durante essa longa espera, ela sempre trabalhou na pousada Yamamoto demonstrando prazer e alegria em realizar as suas tarefas, a ponto de não manifestar sinais de sofrimento com a situação. Mas acho que foi justamente esse seu comportamento que a ajudou a minimizar a dor; além disso, arrisco dizer que o fato de ela ser alegre foi um estímulo para que meu pai não desistisse dela e continuasse a visitá-la com frequência. Minha mãe não era exatamente uma pessoa de personalidade forte, mas creio que de forma inconsciente a vida lhe ensinou a desenvolver sua força interior. De vez em quando, eu a escutava desabafar com tia Massako, mas seu jeito leve e sorridente de conduzir a conversa, ainda que o assunto fosse grave, nunca se transformava no muro das lamentações. Por isso, apesar de tia Massako sorrir e concordar, a impressão era a de que minha tia apenas reagia dessa maneira porque não sabia o que responder. Mas é preciso considerar que, por mais que as pessoas de seu convívio lhe tratassem bem, isso não mudava o fato de minha mãe ser a amante, a parasita da família de minha tia, e as perspectivas de seu futuro não eram promissoras. Creio que não foram poucas as vezes que, no íntimo, minha mãe sentiu uma imensa vontade de chorar, cansada de esperar e por estar insegura diante dessa situação. De certa forma, eu conseguia entender o que ela sentia e, por isso, passei minha adolescência sem vivenciar a fase de rebeldia. (p. 25-26)

Levando isso em consideração, fica claro que, se para o pai de Maria a cidade litorânea simboliza um espaço idealizado de fuga, para a mãe de Maria a cidade de Tóquio é que significa a redenção e uma oportunidade de recomeçar a vida distante dos olhares críticos de uma sociedade pautada no modelo tradicional de família (*ie*). É, ao mesmo tempo, a ruptura com um modelo antigo de pensar e agir, e a inserção em um novo modelo que, no caso dos Shirakawa, só reforça a idealização do matrimônio e da mulher como figura do lar. À vista disso, parece-nos claro que existe uma crítica fina,

mas aguda, em relação à expectativa do matrimônio, principalmente se nos atentarmos à figura da esposa oficial do pai de Maria (PM).

Essa crítica velada ao matrimônio, e, por conseguinte, as expectativas sociais sob as mulheres, é revelada através do contraste entre a mãe de Maria (MM) e a esposa oficial de PM, ainda que essa questão não seja apresentada em um discurso direto, uma vez que ela é exposta em diálogos curtos entre Maria e seu pai, diálogos que revelam valores androcêntricos do pai de Maria, devidamente validados pelo sistema hegemônico patriarcal. Um exemplo é quando o pai de Maria reclama da esposa de quem pretende se divorciar: "Ela detestava crianças e só gostava de passear. Era péssima dona de casa" (p. 44); encontramos exemplos também através das observações ácidas de Tsugumi, que define PM como "mimadão" (p. 49), chegando a confessar para o próprio que "Eu achava que a tia viveria para sempre aqui, e que o tio seria o eterno 'marido vaivém'. Essa seria a sina dos amantes." (p. 105)

Dessa forma, podemos entender que a "rivalidade" entre essas duas mulheres simboliza, na discussão sobre o papel feminino, o conflito entre o "velho" e o "novo". O fato de MM se deixar submeter pelas expectativas e deveres sociais atribuídos à mulher, ao estar localizada na cidade litorânea, retrata um pensamento retrógado (lembremos da imagem anacrônica atrelada à cidade litorânea) e engessado de que o feminino está e deve ser submisso a essa sociedade patriarcal androcêntrica; enquanto a esposa oficial, ao ser definida por PM como uma mulher que era "péssima dona de casa" e "detestava crianças e só gostava de passear", pode ser vinculada às novas concepções sobre o feminino, a "mulher moderna" que deseja a emancipação das expectativas e deveres aos quais a sociedade coage o papel feminino. Assim, apesar de a esposa oficial ter uma participação mínima na narrativa, ela é uma referência importante para indicar a existência de uma ruptura de padrões sociais tradicionais que é resultado do progressismo feminino.

Podemos concluir que a existência de uma série de questões socioculturais e econômicas presentes no romance, mediadas por observações pontuais, cínicas ou despretensiosamente ácidas, normalmente passam despercebidas como crítica. Isso se deve ao fato dessas questões não serem o foco da discussão, ainda que elas estejam intrinsecamente relacionadas à gênese das personagens. Sendo assim, a relação dessas personagens forma uma tríade que funciona como um jogo de espelhos, no qual a

dinâmica entre elas revela pontos cegos de seus conflitos internos e, principalmente, as questões sociais, de ordem cultural ou econômica, que estão implícitas no romance.

Desse modo, podemos dizer que os espaços de Tsugumi ressignificam conceitual e figurativamente a espacialização dentro do universo da obra. Eles não são apenas cenários dramáticos com o objetivo de cenografar determinada época sociocultural, eles têm uma função vinculada à narrativa, exercem sentido narrativo e, por isso, não podem ser compreendidos apenas como elementos de descrição que levam o leitor a uma interpretação extratexto. A compreensão do espaço aqui apresentada vai ao encontro de Marisa M. Gama-Khalil que, em seu artigo *O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários*, diz: "Muito além de uma simples geografia física, proliferam dos espaços as geografias humana, social, psicológica, ideológica, e a geografia literária, que se esquiva de toda possível topografia"[40].

[40] GAMA-KHALIL, M. M. O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários. **Revista Anpoll**, v. 1, n. 28, 2010, p. 213-235.

4. O foco narrativo em *Tsugumi*: aspectos do modo e da voz

Segundo Fernandes na obra *O narrador do romance* (1996):

> O narrador é um elemento imprescindível e só existe na prosa de ficção – o narrador da epopeia é outro caso, pertence a uma outra época e a outro mundo. [...] Se um elemento é tão intrínseco assim ao seu meio, deve existir uma correspondência de ordem conceitual maior. Ele não é apenas mais um recurso, ele é a gênese, o elemento inaugural.[41]

Os estudos sobre o narrador são um campo prolífero cujas teorias sofreram com a obsessão científica em constituir uma tipologia que identifique os tipos de narradores e, por conseguinte, a voz ficcional, assim, muitas teorias foram postuladas ao longo dos estudos sobre o romance, teorias que propuseram a voz ficcional como uma parte dissociada do autor, ou ainda como uma coparte desse mesmo autor. Sendo o narrador, portanto, uma questão fundamental na estrutura do romance, pontuaremos brevemente algumas teorias principais acerca desse campo de análise.

As teorias sobre o narrador, até o fim da década de 1950, tendiam a considerar que narrador e autor eram copartes na enunciação narrativa, ou seja, por mais que o ato de narrar fosse um dispositivo ficcional de "ilusão da realidade", as vozes do narrador e do autor eram confundidas como a mesma. Assim, as categorias de *telling* e *showing* propostas em 1921 por Percy Lubbock (1879-1965) se baseavam nesse tipo de concepção, determinando as narrativas em: histórias que *contavam* sobre a realidade, e histórias que *mostravam* a realidade. Essa divisão, alinhada às considerações de Henry James[42], privilegiavam o narrador em terceira pessoa como o uso mais assertivo na construção do romance, isto porque a "arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada, que deve ser oferecida ao leitor e impor-se por si mesma."[43]

Partindo dessa linha de estudos, Norman Friedman obteve destaque na discussão em 1955 ao apresentar uma tipologia que escrutinava melhor a questão, dividindo o

---

[41] FERNANDES, R. C. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996, p. 20-21.

[42] Henry James (1843-1916) defende em *A Arte da Ficção* uma focalização única na narrativa, que não envolva interferências do narrador ou foco em primeira pessoa. É notável em seus textos críticos a preferência por um narrador em terceira pessoa, que busque a impessoalidade e objetividade, pois segundo ele esse é o verdadeiro desafio de um bom romancista.

[43] Percy Lubbock citado no artigo eletrônico: BITTENCOURT, G. N. S. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/102> Acesso em: 19 mar. 2018.

narrador em oito categorias formuladas com base em uma série de perguntas ("Quem fala ao leitor?", "De que distância ele fala?", etc.) que procurava delimitar ao máximo a *posição* do narrador. As categorias postuladas por Friedman identificavam as intenções de condução narrativa, procurando não apenas classificar, mas ressaltar as vantagens e limitações que cada **ponto de vista** tem como efeito narrativo no romance.

Apesar da pertinência das categorias de Friedman e sua contribuição inestimável aos estudos do narrador, a questão de o autor ser uma coparte do narrador continuava em aberto, permanecendo ainda a indigestão em relação ao uso do foco narrativo em primeira pessoa. Somente em 1958, com Wolfgang Kayser (1906-1960)[44], o início da paridade entre o romance de terceira e primeira pessoa ganharia uma teorização que, ao dissociar o autor do narrador, quebrava o conceito de coparte. O narrador é descrito por Kayser como uma voz enunciativa autônoma, um elemento ficcional elaborado pelo autor com quem, entretanto, ele não divide a própria voz. Sendo assim, a enunciação romanesca é, devido seu próprio uso como dispositivo ficcional, uma criação do autor tanto quanto as personagens que figuram o romance.

Wayne C. Booth (1921-2005), em *The Rhetoric of Fiction* (1961), rearranja algumas considerações feitas por Kayser, inserindo nos estudos sobre o narrador a concepção de autor-implícito e colocando a atenção, agora, não no ponto de vista, mas no *articulador* da realidade virtual constituída pelo romance. Assim, as categorias de análise não têm mais por objetivo descrever tipologicamente o ponto de vista, mas se concentrar em delimitar o espaço ocupado pela enunciação narrativa na medida em que ela revela, inevitavelmente, as intenções do seu autor que usa a voz narrativa como uma máscara.

> Assim, na escala ficcional, entre autor e narrador de Kayser, Booth interpõe o autor-implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e lugar: a própria elaboração da intriga.
>
> O que se nota tanto em um quanto em outro teórico é a tentativa de apontar que, abaixo do narrador ou no seu próprio esforço, uma mente mais ampla detém os poderes da teologia – a mágica de avançar e retroceder, a condução certeira para o alvo almejado, a onipresença e a onisciência – , afirmação que já vinha expressa na teoria materialista de Lukács.[45]

---

[44] KAYSER, W. Qui Raconte le Roman. **Poétique**, Paris, nº 4, 1970.
[45] DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergilio Ferreira. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 122.

A partir desse ponto, a categorização proposta por Gérard Genette (1930-2018) em 1966 fornece uma teoria que analisa a enunciação narrativa no que se refere ao autor e ao narrador, considerando a intenção do primeiro e os efeitos do segundo. Para isso, o teórico francês propõe mais de uma categoria de análise para definir o que se resumia em uma única categoria: o ponto de vista ou foco narrativo. O ponto de vista/foco narrativo em Genette é dividido em *modo* e *voz*, sendo que, dentro dessas duas categorias, existem subcategorias de especificação.

A categoria de modo formulada por Genette age como reguladora da informação narrativa, ou seja, a forma como se decide expor o conteúdo narrativo: pode se contar mais ou menos o que se relata e contá-lo segundo tal perspectiva. O modo, assim, é a seleção *quantitativa* e *qualitativa* daquilo que é narrado e, também, se refere à determinação da *distância*, *perspectiva* e *foco* (subcategorias).

Já a categoria de voz tratará da relação existente entre a instância narrativa e o objeto narrado: a voz diz respeito ao processo e às circunstâncias nas quais ele se dá. Genette apresenta três subcategorias para a caracterização da voz: o *tempo* (da narração e da história), o *nível narrativo* e a *pessoa*.

> As primeiras [categorias do tempo e do nível narrativo][46] se definem por anterioridade, posterioridade ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que narra; as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes, compreendendo aí as narrativas dentro da narrativa, as narrativas encaixadas e outros tipos de inserções mais sutis. Quanto à pessoa (gramatical) do narrador, Genette considera que ela não se distingue por falar em primeira ou em terceira pessoa [...], mas por sua presença ou ausência dentro da narrativa: o narrador presente dentro da diegese que ele conta é homodiegético, aquele que está ausente ou conta de um nível superior uma história em que ele não aparece é heterodiegético. A presença do narrador homodiegético pode ser variável, ele pode contar a sua própria história, sendo então autodiegético, ou pode contar uma história onde é apenas testemunha. Desta forma, o estatuto do narrador pode ser definido tanto pelo seu nível narrativo, como pela sua relação com a história que conta: ele será sempre extra, intra ou metadiegético, e ao mesmo tempo será sempre hetero ou homodiegético.[47]

Diante da especificidade e abrangência da teoria de Genette, que organiza e amplia as principais postulações acerca do narrador, utilizaremos nessa análise suas

[46] Observação minha.
[47] BITTENCOURT, G. N. S. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13316> Acesso em: 19 mar. 2018.

categorias de modo (distância, perspectiva e focalização) e voz (tempo, nível narrativo e pessoa).

4.1. Modo: distância, perspectiva e focalização

A subcategoria de distância determina a localização na qual o narrador se encontra em relação ao seu objeto, que é a diegese (história a ser contada). Sendo a narrativa de *Tsugumi* uma rememoração, temos uma distância física e temporal: presente e passado. Apesar dessa divisão bem delimitada, vemos que o narrador não se restringe enunciativamente a ela, ocupando simultaneamente seu presente e passado. Observemos:

Quadro 8 – Cotejo entre trechos da tradução e do original japonês do romance *Tsugumi*

Tradução	Original
Sem dúvida, Tsugumi era uma garota desagradável. Deixei minha tranquila cidade natal – conhecida pela pesca e turismo – para cursar uma universidade em Tóquio. A vida na capital também tem sido muito divertida①. (...) Esta história é fruto das lembranças de minhas últimas férias de verão na cidade litorânea de minha juventude②. As pessoas da Pousada Yamamoto que aparecem aqui já se mudaram para outra cidade③ e, por isso, creio que nunca mais teremos oportunidade de conviver novamente④. Sendo assim, só existe um único lugar para onde meu coração retorna: aqueles tempos de convívio com Tsugumi⑤. (p. 11-12)	確かにつぐみは、いやな女の子だった。漁業と観光で静かに回る故郷の町を離れて、私は東京の大学へ進学した。ここでⒶの毎日もまた、とても**楽しい**①。 [...] このⒷ物語は私が、少女時代をすごした海辺の町に最後の帰省をした時の夏の**思い出だ**②。登場するⒸ山本屋旅館の人々Ⓔは、今はもうⒹ別の土地に引っ越してしまいⒻ③、多分 2 度と私はあの人たちと共に生活することはないと**思う**④。だから私の心のかえるところは、あの頃Ⓖつぐみのいた日々のうちだけに、**ある**⑤。(p. 09-11)
/Tashika ni tsugumi wa, iyana on'nanokodatta. Gyogyō to kankō de shizuka ni mawaru furusato no machi o hanarete, watashi wa Tōkyō no daigaku e shingaku shita. Koko de no mainichi mo mata, totemo tanoshī. [...] Kono monogatari wa watashi ga, shōjo jidai o sugoshita umibe no machi ni saigo no kisei o shita toki no natsu no omoideda. Tōjō suru yamamotoyaryokan no hitobito wa, ima wa mō betsu no tochi ni hikkoshite shimai, tabun nido to watashi wa ano hitotachi to tomoni seikatsu suru koto wa nai to omou. Dakara watashi no kokoro no kaeru tokoro wa, anokoro tsugumi noita hibi no uchi dake ni, aru./	

No quadro 8 vemos que o narrador estipula certa distância temporal em relação à diegese ao determinar que “Esta história é fruto das lembranças de minhas últimas férias

de verão na cidade litorânea de minha juventude” (equivalente na passagem ② do original). Aqui, o uso do pronome demonstrativo “esta”「この」(kono)(sinalizado como Ⓑ na passagem) apenas determina que se trata desta história sobre a qual o leitor irá se debruçar, ou seja, tem a função de enfatizar a história que será contada, distinguindo-a de qualquer outra. Podemos dizer que o narrador estabelece um tempo para a enunciação e um tempo para a narrativa ao localizar a diegese na lembrança, sendo o *tempo da narrativa* caracterizado com elementos que estão localizados no passado. Por exemplo, no trecho “As pessoas da Pousada Yamamoto que aparecem aqui já se mudaram para outra cidade” (equivalente à passagem ③ do original), o verbo “aparecem” 「登場する」(doujousuru)(sinalizado como Ⓒ) se refere à história que será contada, por isso a tradução optou por “aparecem aqui”, situando-o em um local no tempo diferente do tempo de enunciação: “aparecem aqui” nesta história que será contada e não “aqui” no momento de fala. A construção「今はもう」(imawamou)(sinalizada como Ⓓ), que delimita uma ocorrência pontual no instante da enunciação, nessa passagem determina que o evento mencionado (a mudança), *no tempo da enunciação*, está no passado. Isso é indicado pelo verbo “mudaram” 「引っ越してしまい」(hikkoshiteshimai)(sinalizado como Ⓕ) e por “pessoas” 「人々」(hitobito)(sinalizado como Ⓔ), que retoma “pessoas da pousada Yamamoto”, um elemento anteriormente já localizado no passado. Assim sendo, fica claro que, no original japonês, os verbos na forma infinitiva, nas passagens ④ e ⑤ do original, e o adjetivo (que no japonês também flexiona em tempo) da passagem ①, marcam o presente do narrador, ou seja, o *presente da enunciação* (verbos e adjetivo destacados em negrito nas passagens mencionadas).

Não deixemos de notar que o termo “aqui”「ここで」(kokode)(sinalizado como Ⓐ) não tem correspondente exato na tradução, isso porque seu sentido está incorporado na passagem “vida na capital”. Em uma tradução livre, o original diz “Aqui, todos os dias tem sido muito divertido”, que a tradução oficial optou por “a vida na capital” para recuperar o referente da cidade de Tóquio, mencionada anteriormente, frisando nessa

escolha de tradução a oposição entre a cidade pequena e a cidade grande. Portanto, podemos considerar "aqui"「ここで」(kokode) também uma marca do presente da enunciação nesse trecho, pois ele determina uma locação pontual no presente da fala. O termo sinalizado em Ⓖ é equivalente a 「この物語」(konomonogatari) (passagem ② do original), isso porque "aqueles tempos"「あの頃」(anokoro) remete à diegese, sendo o "aqueles"「あの」(ano) um *mostrativo* que estabelece uma grande distância entre falante e objeto.

Em relação ao termo mostrativo, Lídia Masumi Fukusawa, em sua dissertação[48] de mestrado, define o que comumente se classifica nos livros didáticos como "pronome" (代名詞 (daimeishi)[49]) como "palavras mostrativas", ou simplesmente mostrativos. Segundo Fukasawa, os mostrativos se definem pela instância do discurso assim como têm a propriedade de definir os participantes do discurso através da situação de enunciação, que é efetivada pelo remetente. Assim, os mostrativos desempenham uma função dêitica, "[...] elementos cuja característica básica é a de designar-se pela dimensão pragmática da linguagem, isto é, pela relação signo-usuário" (FUKASAWA, 1984, p. 98), e uma função anafórica, "[...] cuja característica básica é de se definir pela função sintática da linguagem, isto é, pelas relações que contraem com os outros signos da mensagem, substituindo-os" (FUKASAWA, 1984, p. 98).

> Os mostrativos japoneses, tanto os que apontam as pessoas quanto os objetos, as coisas, os lugares, as direções etc. se caracterizam pela relação de subjetividade que lhes é imprimida pelo remetente no momento da enunciação. A subjetividade na linguagem [...] é entendida como a posição do remetente perante a mensagem, isto é, a maneira intencional segundo a qual o remetente estabelece a situação de enunciação, onde ele se posiciona como o sujeito (*shūtei*, segundo Tokieda) remetendo-se a si mesmo como o eu-remetente. É ele que, colocando-se a si próprio como o eu-remetente e projetando um tu-destinatário, converte a língua em discurso. No momento da enunciação, o eu-remetente estabelece, através dos mostrativos (e de outros elementos que enuncia), a relação subjetiva entre ele e o destinatário ou entre ele e o discurso.

---

[48] FUKASAWA, L. M. **Dêixis e anáfora na língua japonesa: um estudo gramatical e linguístico dos mostrativos**. 1984. 155p. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/DLO, São Paulo, 1984.

[49] Em japonês é o termo gramatical que designa a classe dos pronomes.

> [...] Nos textos narrativos (em oposição a "diálogos"), os mostrativos – dêiticos e anafóricos relativos – podem também exprimir relação subjetiva entre o autor-remetente e o leitor-destinatário, onde o primeiro tenta aproximar ou distanciar o segundo de sua obra, por meio das formas KO, SO e A[50]. Também neste caso, o foco central se encontra na figura do remetente que, intencionalmente, escolhe uma outra forma, ora chamando o leitor para dentro de sua área de domínio, ora distanciando-o de sua área de domínio.[51]

Analisemos outro excerto do romance:

Quadro 9 – Cotejo entre trechos da tradução e do original japonês do romance *Tsugumi*

Tradução	**Original**
Como costumávamos fazer em outros tempos, andamos pelo corredor contendo a respiração e abrimos a porta da lavanderia. Durante o dia, os varais ficavam cheios de toalhas como nos comerciais de sabão em pó, mas à noite havia somente os varais vazios. Por entre os grossos cabos, viam-se estrelas. Os varais se estendiam na direção das montanhas pesarosas e seus contornos verdejantes pareciam bem próximos de nós⑥. [...] Em noites como aquela, quando o ar está límpido, as pessoas ficam propensas a abrir o coração. Expõem seus sentimentos à pessoa que está ao lado sem querer, como se fossem ouvidas tão somente por longínquas estrelas reluzentes. Guardo diversos arquivos das "noites de verão" em muitas lembranças. Assim como aquela cena da infância, de quando nós três fomos caminhar, essa noite também será arquivada. Só de pensar que, enquanto eu for viva, terei a oportunidade de algum dia sentir mais uma vez o que senti naquela ocasião, tenho esperanças no futuro. Esperanças de viver uma noite linda como essa. E de estar diante de uma atmosfera envolta por montanhas e pelo mar. Sentir o delicioso aroma dos ventos sobre a cidade⑦. Ainda que eu não possa voltar a ter momentos como aquele, apenas a possibilidade de algum dia, casualmente,	私達は昔のように息をひそめて廊下を歩き、そっとドアを開けて物干台に**出た**。昼間はまるで洗剤のコマーシャルのようにタオルがはたはたと並ぶここも、夜中はがらんと棒が**並んでいるだけだった**。その太い物干棒の間に星が**見えていた**。物干は山側を向いていて、重い山の緑のシルエットが目の前にせまって**見えた**⑥。 [...] こんなに空気の澄んだ夜の中では、人は胸のうちを**語ってしまう**。思わず心を開いて、となりの人に向かって、遠くに光る星々に**語りかけるように**。私の頭の中の「夏 の夜」のファイルには、こんな夜Ⓗのネガが何枚も**ある**。幼い日に 3 人で歩き続けた夜にとても近いところに、今夜もいっしょに**閉じられるだろう**。生きている限りまたいつかこういう夜を感じることができると思うと、未来にも**希望がもてる**。こんな美しい**夜** [1]。山々の気配と海の気配が町じゅうをゆっくりと透明に漂っているような美しい 風の**匂い** [1]⑦。もう 2 度とないかもしれなくても、もしかしたらいつかの

[50] Formas que constituem os termos mostrativos. Vide quadro de mostrativos em anexo.
[51] Cf. nota 42 deste capítulo, p. 138.

reviver uma noite de verão como essa já se mostra maravilhosa. (p. 75-76)	夏、今夜①に似た夜にめぐりあうかもしれない、と思うと、最高だった。(p. 90-92)
[1]Substantivos. Os demais destaques em negrito dessa passagem são verbos. */Watashitachi wa mukashi no yō ni iki o hisomete rōka wo aruki, sotto doa o akete monohoshidai ni deta. Hiruma wa marude senzai no komāsharu no yō ni taoru ga hatahata to narabu koko mo, yonaka wa garanto bō ga narande iru dakedatta. Sono futoi monohoshi bō no aida ni hoshi ga miete ita. Monohoshi wa yamagawa o muiteite, omoi yama no midori no shiruetto ga me no mae ni sematte mieta. [...] Kon'nani kūki no sunda yoru no nakade wa, hito wa mune no uchi o katatte shimau. Omowazu kokoro o hiraite, tonari no hito ni mukatte, tōku ni hikaru hoshiboshi ni katarikakeru yō ni. Watashi no atama no naka no "natsu no yoru" no fairu ni wa, kon'na yoru no nega ga nanmai mo aru. Osanai hi ni san'nin de aruki tsuzuketa yoru ni totemo chikai tokoro ni, kon'ya mo issho ni toji rarerudarōu. Ikite iru kagiri mata itsuka kōiu yoru o kanjiru koto ga dekiru to omou to, mirai ni mo kibō ga moteru. Kon'na utsukushī yoru. Yamayama no kehai to umi no kehai ga machijū o yukkuri to tōmei ni tadayotte iru yōna utsukushī kaze no nioi. Mō nido to nai kamo shirenakute mo, moshikashitara itsuka no natsu, kon'ya ni nita yoru ni meguriau kamo shirenai, to omou to, saikōdatta./*	

Podemos notar no quadro 9 que o ingresso do narrador no passado o localiza em *perspectiva* à história que será contada: ele se posiciona na periferia da diegese. Essa posição periférica cria o efeito de imersão, sendo assim, se antes do ingresso do narrador na diegese podíamos dizer que as formas verbais infinitivas, certamente, indicavam o presente da enunciação, após a sua entrada, devido à imersão no passado, já não podemos garantir que as formas infinitivas determinam o presente enunciativo. Observemos que o narrador, ao descrever a escapada noturna para o terraço da lavanderia da pousada na passagem ⑥ do original, mantém todas as formas verbais finais no passado (destacadas em negrito na mesma passagem), indicando que se trata de uma ocorrência já realizada, sustentando, nesse caso, a distância entre presente e passado. Em seguida, porém, vemos que algumas formas verbais e substantivos (em japonês os substantivos, ao se localizarem no final da frase, flexionam o tempo) se alteram para o infinitivo, indicando que a enunciação ocorre no momento de fala (passagem ⑦ do original em japonês, destacados em negrito). Notemos que, entretanto, diferentemente do excerto do quadro 8, não podemos afirmar com certeza que esses momentos de fala se referem ao presente da enunciação.

A hipótese de que os verbos no infinitivo, durante a narração das lembranças, indicam que a enunciação é proveniente do narrador do presente, ou seja, é uma retrospectiva da personagem Maria que decide nos contar uma história (narrador do presente da enunciação), não pode ser completamente atestada porque, analisando o original japonês, identificamos claramente elementos que justificam o narrador no

passado enunciativo. No trecho “Guardo diversos arquivos das ‘noites de verão’ em muitas lembranças”, é nítido que “arquivos das noites de verão” se refere a lembranças ainda mais longínquas recordadas por Maria e Tsugumi no terraço, e por isso que, em tradução livre, “existem muitas lembranças destas noites” kon'nayorunonegaganananmaimoaru「こんな夜のネガが何枚もある」: em outras palavras, de noites como essa, que a Maria do passado enunciativo vive, semelhantes às noites de verão que ela tem arquivadas “dentro da própria cabeça” watashinoatamanonaka「私の頭の中」. Portanto, a frase em análise é um comparativo entre as noites que estão na memória e a noite vivida, naquele momento pontual. Assim, a expressão “esta noite”, equivalente no original japonês aos termos kon'nayoru「こんな夜」(sinalizado em Ⓗ), mostrativo “esta” kon'na「こんな」+ substantivo “noite” yoru「夜」, e kon'ya「今夜」(sinalizado em Ⓘ), substantivo que significa “esta noite”, também localizam o narrador em um ato de fala pontual, pois tanto um quanto o outro determinam um referente próximo, imediato, em relação a quem enuncia, nesse caso, aquela noite que está sendo vivida naquele instante.

Dessa forma, a alteração para o infinitivo mostra a imersão do narrador na diegese; ao enunciar com formas verbais no presente, o narrador presentifica as experiências que já foram vividas, gerando um efeito mimético: a história contada parece ocorrer diante dos olhos do leitor, causando a sensação de que a narrativa, apesar de ser uma rememoração, acontece concomitantemente a sua enunciação (*showing*). Em relação a isso, deve-se pontuar que a simultaneidade dos tempos verbais na língua japonesa é um recurso comum e recorrente que procura dar acesso irrestrito aos sentimentos das personagens, sem necessidade de uma estrutura mediadora que demarque essa transição.

Assim, o narrador de *Tsugumi* se desdobra em dois: no presente da enunciação temos o “eu narrador” (EN), a “identidade” Maria que aparece no prelúdio da narrativa, que em alguns trechos parece surgir em simbiose com o “eu personagem”; e, no passado enunciativo, temos a “identidade” Maria como o “eu personagem” (EP), que acompanhamos ao longo do romance, observando seu trânsito entre Tóquio e a cidade

litorânea, sua interação com os pais, os tios, Yoko, Kyoichi e principalmente sua relação íntima com Tsugumi.

Em relação à distância cronológica dos eventos, não conseguimos delimitar com *precisão* a extensão de tempo, pois o prelúdio contido no primeiro capítulo, no qual podemos notar com maior clareza o EN, não determina um tempo cronológico *exato*. Sabemos que se passou algum tempo, mas não o *quanto*. Observemos o trecho a seguir:

> Sem dúvida, Tsugumi era uma garota desagradável.
>
> Deixei minha tranquila cidade natal – conhecida pela pesca e turismo – para cursar uma universidade em Tóquio. A vida na capital também tem sido muito divertida. [...] Esta história é fruto das lembranças de minhas últimas férias de verão na cidade litorânea de minha juventude. As pessoas da Pousada Yamamoto que aparecem aqui já se mudaram para outra cidade e, por isso, creio que nunca mais teremos oportunidade de conviver novamente. Sendo assim, só existe um único lugar para onde meu coração retorna: aqueles tempos de convívio com Tsugumi (p. 11-12)

Podemos notar que o uso do pretérito perfeito é majoritário, determinando uma distância maior entre a lembrança (passado) e o momento da enunciação (presente). A língua japonesa não possui tantos tempos verbais quanto o português, é o uso do infinitivo do verbo que nos indica essa distância, pois o infinitivo é usado na língua japonesa para marcar o presente e o futuro, sendo que a distinção entre um e outro fica a cargo do uso de advérbios, substantivos temporais, e do contexto geral. Sendo assim, temos como complemento dessa distância, ainda que indeterminada, a informação de que os membros da família Yamamoto (contexto), residentes da cidade litorânea, "já se mudaram para outra cidade" no momento da enunciação, ou seja, existe um *período de tempo inexato* entre os eventos que serão narrados e o instante da evocação das memórias. O termo "aqueles tempos" também estabelece uma distância significativa entre momento de enunciação e memória.

Observemos, agora, um trecho pertencente ao início da narração das memórias:

> Minha mãe e eu morávamos numa edícula construída nos fundos da Pousada Yamamoto, onde Tsugumi vivia.
>
> Meu pai residia em Tóquio e, para se casar oficialmente com minha mãe, enfrentava problemas para se divorciar de sua ex-mulher, de quem estava separado havia algum tempo. Mas, apesar do sacrifício que meu pai fazia ao se deslocar inúmeras vezes de uma cidade para outra, o casal em si não parecia se aborrecer com isso, pois acalentava o sonho de um dia formar uma família, para que nós três vivêssemos juntos em Tóquio. E, a despeito de sua situação ser um tanto quanto complexa, posso dizer que tive uma

> infância e uma juventude tranquila como filha única de um casal que se ama. (p. 13)

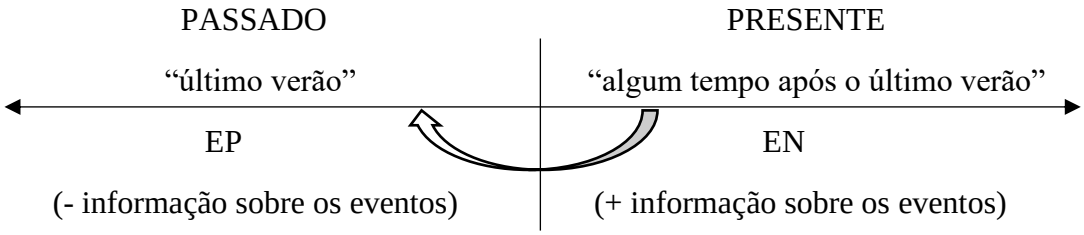
Quando a narração das memórias se inicia, o tempo verbal muda, sendo majoritário o uso do pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito, tempos verbais comumente mais utilizados para construir o *showing* por eles determinarem ações ocorridas no passado, criando um cenário geral ao receptor da mensagem (pretérito imperfeito) e ações de um passado ainda mais no passado (pretérito mais-que-perfeito), contribuindo para a mimetização da narrativa, ou seja, para a *ilusão narrativa*. No original em japonês, entretanto, temos apenas verbos, substantivos e adjetivos flexionados no passado, além de advérbios, que distanciam o emissor de seu referente. Em todo caso, o fato é que tanto na tradução como no original é visível o processo de mimetização do passado, não apenas por causa das flexões no passado e advérbios marcadores de tempo, mas também pela dubiedade informativa: as elucubrações nem sempre parecem levar em conta a diferença de conhecimento entre o "eu narrador" e "eu personagem". Em relação a esse efeito, Carlos Reis (2004), que dialoga com a vertente teórica de Genette, assinala em uma entrevista[52] que o "eu narrador" *encena* os momentos de autorreflexão como se fosse o "eu personagem", pois autodiegético ou homodiegético, o fato é que a posição do narrador nestes casos em relação a diegese é extradiegético.

> Em meu entender, começa por ser discutível a expressão focalização homodiegética (e também, claro, focalização autodiegética). O que me parece evidente é que existe um regime de focalizações (interna, externa ou omnisciente) activado em situação narrativa de narrador homodiegético (e também, é claro, autodiegético) e um regime de focalizações (de novo: interna, externa ou omnisciente) em situação narrativa de narrador heterodiegético. O mais complexo aqui é o primeiro regime, mas ele pode clarificar-se de novo recorrendo-se à distinção eu-narrador/ eu-personagem. Nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas**: em certos momentos do texto, não estará o narrador autodiegético colocado deliberadamente na situação de eu-personagem, vivendo o desenrolar da acção e *fingindo* que não sabe o que vem depois? Então aí, é natural que active uma focalização interna (com eventual e decorrente efeito de focalização externa); e noutros momentos (que julgo serem predominantes) não estará ele na sua posição privilegiada de eu-narrador, conhecendo toda a história, até mesmo a sua morte? Então aí a sua focalização será tendencialmente omnisciente. Digo *tendencialmente*, porque mesmo nessa situação não desaparece a desenvolta subjectividade do narrador, com isso denotando uma certa limitação de ordem pessoal. Já a focalização omnisciente em situação de narrador heterodiegético permite

[52] CAMPANATO JR., J. A. Sobre narratologia: entrevista com Carlos Reis. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 04, p. 03-08, 2004. Disponível em: < http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/issue/view/1186>. Acesso em: 11 ago. 2018.

> "fingir" uma *radical* omnisciência. Como vê, tendo a "cruzar" a teoria de Genette (sobre as focalizações) com a de Stanzel (sobre as situações narrativas).[53]

À vista disso, no que se refere à distância, teremos:



A *informação* diz respeito ao quanto o narrador (informante) quer expor sobre os eventos (informação). Em uma narrativa mimética, expõem-se mais sobre os eventos porque *há intenção de encenar* a história, de dar voz as personagens, *exibindo* ao leitor um cenário vívido (+ informação). Em uma narrativa mais diegética, expõem-se menos sobre os eventos porque *não há intenção cênica*, o narrador detém todo o espaço narrativo de discurso, as personagens falam através dele (+ informante). Dessa forma, apesar do *informante* estar presente e visível no romance de Yoshimoto (extradiegético), a prevalência do "eu personagem" torna a perspectiva intradiegética, configurando uma situação enunciativa constituída por cenas[54], que são uma forma mais *informativa* de narrativa[55], elemento fundamental na construção do *showing*. Desse modo, ainda que se associe o romance em primeira pessoa a narrativa diegética (*telling*), e *Tsugumi* apresente passagens tipicamente de *telling*, o que temos é uma perspectiva predominantemente mimética.

> Os fatores miméticos propriamente textuais se limitam, parece-me, a esses dois dados já implicitamente presentes nas observações de Platão: a quantidade de informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou *detalhada*) e a ausência (ou presença mínima) do informante, ou seja, do narrador. "Mostrar", seria apenas uma determinada *maneira de narrar*, e essa maneira consiste ao mesmo tempo em *dizer sobre algo* (*en dire*) o máximo possível, e esse máximo, em *dizê-lo* (*le dire*) o menos possível: "fingir que não é o poeta quem fala", diz Platão – ou seja, fazer esquecer que

[53] Ibid., p. 05-06.

[54] Elemento integrante da categoria definida por Genette como duração, "a cena corresponde à tentativa de reprodução/imitação de um discurso real e integral por parte das personagens num determinado momento em que o narrador aparenta estar ausente do episódio. O narrador pretende realçar esse mesmo episódio conferindo, para isso, um maior espaço para o desenvolvimento do diálogo entre as personagens. No entanto, esta tentativa de imitação do real é artificial uma vez que o narrador nunca se ausenta totalmente da cena, pois é ele quem controla e organiza a acção" (CEIA, C. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cena/>. Acesso em: 4 mar. 2019.

[55] GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 236-240.

> é o narrador quem narra. Donde estes dois preceitos cardinais do *showing*: a dominância jamesiana da cena (narrativa detalhada) e a transparência (pseudo-) flaubertiana do narrador [...]. Preceitos cardinais e, sobretudo, preceitos *interligados*: fingir que se mostra é fingir se calar, e deveríamos, portanto, finalmente, marcar a oposição entre mimético e diegético através de uma fórmula tal como: *informação* + *informante* = C, que implica que a quantidade de informação e a presença do informante existem em razão inversa, a mimesis se definindo por um máximo de informação e um mínimo de informante, e a diegese pela relação inversa.[56]

Em relação a focalização, fica evidente que a preferência do narrador em ser menos informante determina o foco restritivo que Maria assume ao narrar seu passado. Como observado pelo teórico francês, "O narrador 'sabe' quase sempre mais do que o herói, mesmo se o herói é ele mesmo, e a focalização sobre o herói se torna, portanto, para esse narrador, uma restrição de campo tão artificial na primeira quanto na terceira pessoa." (GENETTE, 2017, p. 269). Dessa forma, podemos estabelecer o seguinte esquema para o romance *Tsugumi*:

Focalização	
Extradiegético (Autodiegético)	O narrador é personagem central na diegese.
Interna	Fórmula Todorov: *Narrador = personagem* Análise da interioridade das personagens.
Restritiva	O leitor só sabe o que a personagem sabe e com modulações: nem sempre a personagem diz tudo o que sabe, os fatos são suscetíveis a várias interpretações, há dúvidas e equívocos, silêncios.
Fixa	O narrador mantém a focalização do início ao fim do romance.

Em relação à primeira característica da focalização, devemos fazer alguns apontamentos. O narrador homodiegético descrito pela narratologia é aquele que participa da diegese como personagem secundária, não protagonizando a ação, pois dentro da categoria homodiegética, Genette qualifica uma subclassificação, o narrador autodiegético: aquele que participa da diegese como personagem central. Dessa forma, a diferença entre homo e autodiegético se encontra na *localização da personagem*, se no centro ou na periferia da narrativa.

[56] Ibid., p. 237-238.

Dadas essas distinções, como observado anteriormente, vemos que o narrador de *Tsugumi* como "eu personagem" (EP) narra suas "últimas férias de verão na cidade litorânea de minha juventude", qualificando a narrativa que se seguirá, portanto, como a *sua história* sobre as últimas férias de verão, as *suas experiências e transformações* mediante a convivência com a prima Tsugumi. Essa clareza do narrador não deixa dúvidas de que ele se encontra no centro dos eventos narrados. Entretanto, ao escolher esmiuçar a personagem Tsugumi e suas experiências e transformações, esse mesmo narrador coloca Tsugumi no mesmo patamar central. Neste caso, o narrador mais do que divide sua trajetória com a personagem Tsugumi, ele *entrelaça* o percurso de ambas, relacionando-as de tal forma que se torna impossível traçar o trajeto de uma sem igualmente traçar o da outra. Essa característica é visível na própria estrutura dicotômica do romance, ao notarmos que as personagens são construídas com base na característica que falta na outra: Maria é condescendente, Tsugumi é intransigente (nos deteremos na composição das personagens no capítulo cinco). Posto isso, parece-nos inquestionável classificarmos o narrador como autodigético, pois descrevê-lo como homodigético não consideraria a relevância irrefutável da trajetória do narrador como EP.

As características que se seguem, focalização interna e restritiva, não conferem dúvidas. O narrador de *Tsugumi* desenvolve sua narrativa de maneira intimista, o que torna imprescindível seus movimentos autorreflexivos, procurando entender a si mesmo e às pessoas que o cercam, logo, classificando o foco como interno. A restrição do foco é notória, o romance é narrado por uma única personagem, possuindo apenas um momento de quebra (a carta de Tsugumi) que, devido à estruturação da obra, não modifica a organicidade da focalização.

A última característica listada sugere algumas dúvidas devido à carta de Tsugumi. Quanto a isso, ainda que a carta atribua unidade de sentido à trajetória da personagem Tsugumi, ela não é suficiente para configurar uma focalização variável porque essa característica pressupõe alternância de foco no nível total, ou seja, o foco teria que se revezar em sua unidade entre Maria e Tsugumi. Contudo, ainda que seja apenas uma interferência pontual na enunciação, a carta tem uma função fundamental, pois legitima a importância de se considerar o trajeto de Maria como central, afinal, colocar a conclusão transformativa de Tsugumi em forma de carta retira das mãos de

Maria o destino de Tsugumi, demonstrando que ela só pode deter o protagonismo da própria história, afirmando sua centralidade na narrativa.

4.2. Voz: tempo, nível narrativo e pessoa

A voz é uma categoria de análise que, segundo Genette, compreende questões que desrespeitam a maneira como a narrativa e o modo de narrar estão relacionados, ou seja, a voz centra-se no processo e nas circunstâncias em que a narrativa se desenrola. Essa situação é definida como *instância narrativa*. Assim, a voz se desmembra em três tópicos de análise: o tempo em que decorre a narração; o nível narrativo e a pessoa responsável pela narração. Porém, para nossa análise, as considerações que nos serão funcionais se voltam principalmente para a categoria de pessoa, isso porque as demais, devido à necessidade de explicitação das outras categorias, parecem-nos muito bem claras, não restando dessa forma informações novas que preencham construtivamente uma reargumentação, contudo, iremos pontuá-las.

Em relação ao tempo, vimos que em *Tsugumi* a posição narrativa se encontra no passado, ainda que exista no prelúdio um narrador enunciando no presente. Tomaremos, como dito anteriormente, a posição no passado como característica do romance de Yoshimoto porque a narrativa está estruturada quase em sua completude no passado. Sendo assim, podemos dizer que *Tsugumi* está em uma posição *ulterior*: fala de algum lugar no passado em relação a sua enunciação, indeterminando a distância que separa o momento da narração e o momento da história. Sobre a indeterminação, Genette observa:

> A narração ulterior (primeiro tipo) é a que preside a imensa maioria das narrativas produzidas nos dias atuais. O emprego de um tempo passado é suficiente para designá-la como tal, sem, no entanto, indicar a distância temporal que separa o momento da narração daquele da história. Na narrativa clássica "em terceira pessoa", essa distância é geralmente indeterminada, sendo a questão sem pertinência, e o pretérito marcando uma espécie de passado sem idade: a história pode ser datada, como quase sempre em Balzac, sem que a narração o seja. Ocorre, porém, que uma relativa contemporaneidade da ação se revele pelo emprego do presente, seja no começo, como em Tom Jones ou no Pai Goriot, seja no final, como em Eugénie Grandenet ou Madame Bovary. Os mais surpreendentes efeitos de convergência final incidem sobre o fato de que a própria duração da história faz diminuir progressivamente a distância que a separa do momento da narração. Sua força, entretanto, deve-se a revelação inesperada de uma isotopia temporal (e logo, de certa forma, diegética) até então velada – ou no caso de Bovary, esquecida desde muito – entre a história e seu narrador. Essa

> isotopia é, ao contrário, evidente desde o início da narrativa "em primeira pessoa", em que o narrador é apresentado de chofre como personagem da história [...].[57]

Quase como regra, assim, haverá uma convergência entre a história e a narração no romance em primeira pessoa. Podemos notar, com essas considerações acerca da posição ulterior, que em *Tsugumi* haverá, de fato, uma convergência não declarada no fim do romance. Não declarada porque não é demarcada explicitamente, não temos nenhum "agora, relembrando essas memórias" ou "assim terminaram minhas aventuras com Tsugumi". Porém, ao nos atentarmos para o dado já observado de que os momentos autorreflexivos são ambíguos, o descarte de que a voz que declara "Senti que, sem nenhuma razão aparente, meu coração estava preenchido por um senso de determinação, ainda que sem contornos definidos" (p. 173) não é consonante ao narrador do presente da enunciação, é impossível. Assim, a convergência no final é ambígua, mas existente conceitualmente devido à impossibilidade de exclusão da mesma.

O nível narrativo é uma concepção de narrativa que comporta diversos estratos de inserção dos componentes que o integram e sua pertinência reside na voz, pois nela encontramos "as circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e as entidades que nela intervêm; em certos relatos, verifica-se um desdobramento de instâncias narrativas, pela ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciados por narradores colocados em níveis distintos."[58] Dessa forma, "todo acontecimento contado por meio de uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa" (GENETTE, 2017, p. 306). Podemos determinar, assim, que *Tsugumi* está no nível *intradiegético*. Entretanto, como frisado por Carlos Reis:

> No caso das narrativas de narrador homodiegético (e também, obviamente, nas de narrador autodiegético), não deve estabelecer-se uma relação de vinculação rígida entre a pessoa da narração e o nível narrativo. Isto significa que a pessoa que no presente relata a história (no nível extradiegético) refere-se a eventos em que participou, como personagem, no nível intradiegético. [59]

---

[57] (GENETTE, 2017, p. 297-298).
[58] LOPES, A. C.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 133.
[59] Ibid., p. 131.

Portanto, o nível narrativo no romance de Yoshimoto não pode ser considerado um dado fixo, mas em trânsito, pois o "desdobramento" do narrador gera essa alternância em relação à história, como discutido na seção anterior.

Quanto à categoria de pessoa, vemos que o narrador suscita dúvidas em relação ao *protagonismo*, pois ele parece selecionar a personagem Tsugumi como protagonista, sem, entretanto, abandonar o centro das ações. Em relação a isso, estabeleceremos como elementos distintos o protagonismo e a centralidade, pois se o protagonismo designa a personagem em torno da qual se constrói a trama, a centralidade não pressupõe, necessariamente, um personagem protagonista, isso porque central designa aquilo que está localizado no centro ou que tem relação com o centro. Sendo assim, podemos definir como personagem central aquele que participa dos eventos principais de uma trama.

As características do narrador de *Tsugumi*, dessa forma, têm maior relação com as denominações do narrador autodiegético, isso porque "o *narrador autodiegético* aparece então como identidade colocada num tempo *ulterior* em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos" (LOPES & REIS, 1988, p. 119). Não apenas a distância entre história e narração é frisada, como outras distâncias também são estabelecidas, por exemplo, a distância emocional, ética e ideológica. Por conseguinte, não apenas a distância física e temporal é evidente, como também a distância de ordem subjetiva — o "eu narrador" (EN) não é o mesmo emocional, ético e ideologicamente que o "eu personagem" (EP).

Isso implica, também, na escolha de focalização. Como observado, em *Tsugumi* o narrador opta por uma focalização interna, abdicando da possibilidade de onisciência que ele teria por estar contando sobre um tempo já vivenciado. Logo, cria-se um cenário subjetivo sobre os eventos, reforçando o caráter mimético através da *reexperiência* do narrador. Essa subjetivação dá verossimilhança ao caráter memorialístico da narrativa, pois fabrica a dubiedade natural da memória — que lembra não com exatidão, mas com emoção.

Como podemos observar, a narrativa de Tsugumi se constrói tendo como base principal o jogo duplo. A escolha do *tipo* de narrador não se dá por uma mera obviedade de que uma memória deve ser contada por alguém que a viveu, como o leitor está sujeito a acreditar. Banana Yoshimoto escolhe o narrador que enfatiza a duplicidade na

qual constitui seu romance, evidenciando, através do comportamento do narrador, a relação entre Maria e Tsugumi. A escolha do narrador como personagem central destaca seu papel de centro ao lado de Tsugumi, pois outra escolha o resumiria ao "narrador como testemunha" categorizado por Friedman.

Elucidados os aspectos de modo e voz que integram o foco narrativo, no capítulo seguinte iremos tratar das personagens Maria e Tsugumi, relacionando seus aspectos temáticos e característicos, partindo para a interpretação do conjunto da estrutura do romance.

5. As Personagens de *Tsugumi*: "A partir de agora, este será o meu lugar"

As personagens analisadas nessa seção serão Maria e Tsugumi devido ao seu caráter central, porém, outras personagens podem ser brevemente abordadas, como Yoko, devido à sua relação de sentido com Tsugumi. Dito isso, deve-se deixar claro que a análise aqui exposta não retirará suas personagens de seu contexto, ou seja, não apresentará um aparato analítico que perscrute exclusivamente as "pessoas" do romance. Entende-se que, como salientado por Antônio Candido, "O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam."[60]

Sendo assim, o que se pretende nessa seção é confluir o que foi observado anteriormente com as personagens centrais, que compõem os duplos (reflexivos) do romance *Tsugumi* da mesma forma que são compostas por eles.

5.1. Maria

O narrador Maria Shirakawa, ao contrário do que poderia se esperar de uma história memorialista[61], não começa falando sobre si mesma, mas sim sobre a prima. O romance, assim, inicia-se com a seguinte frase: "Sem dúvida, Tsugumi era uma garota desagradável" (p. 11). A afirmação desperta curiosidade pela ênfase na qualidade atribuída a uma pessoa à qual os leitores ainda não foram apresentados, indicando que essa personagem desconhecida é um elemento importante sobre o qual o leitor irá se debruçar. Devido a essa posição destacada que Tsugumi recebe na primeira frase, e também, obviamente, pelo destaque já no título, a expectativa é de que o enredo se concentre exclusivamente em sua trajetória e avanço, delegando impreterivelmente ao narrador "eu personagem" (EP) um papel de testemunha. Entretanto, como já observamos no capítulo anterior, o que de fato o leitor irá encontrar é uma equivalência entre Maria e Tsugumi pois ambas são personagens centrais na ação. A trajetória das primas corre em paralelo, construindo-se concomitantemente, e nos indicando que, se Maria protagoniza o romance, Tsugumi em certa medida também o protagoniza ao ser

[60] CANDIDO, A. A personagem no romance. In: CANDIDO, A. et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 51.
[61] Aqui, no sentido de ser uma história sobre as memórias da personagem.

usada como “argumento principal”. Porém, antes de nos determos nessa característica, retornemos à frase inicial do romance.

A expectativa lançada por Maria, através de sua afirmação, é de que Tsugumi é uma personagem negativa, afinal, o adjetivo elencado como característica marcante da personagem não nos deixa margem para pensar outra coisa. Colocando sobre Tsugumi um signo negativo, vemos mais à frente o narrador se apresentar:

> Eu me chamo Maria Shirakawa. Em homenagem à Santa Virgem.
>
> Apesar do nome, estou longe de ser uma santa, mas não sei por que, das novas amizades que fiz ao chegar aqui, ouvi que sou uma pessoa generosa e serena.
>
> O que sou na verdade é um ser humano de carne e osso, e do tipo pavio curto. (p. 11)

Observemos que aqui Maria já estabelece a dualidade que permeará o romance: Tsugumi é desagradável, Maria é generosa e serena. No original, o adjetivo usado é kandai 寛大 que compreende a acepção de “tolerante”, ou seja, Maria é uma pessoa que não apenas pensa no próximo, mas também é permissiva, indulgente. Ainda que, no instante seguinte, Maria procure despolarizar a dualidade criada, justificando “O que sou na verdade é um ser humano de carne e osso, e do tipo pavio curto”, a maneira como ela apresenta seu objeto de interesse, Tsugumi, e a si mesma, acaba por sublinhar a polarização entre as primas. A justificativa, portanto, soa falsa, pois se Maria aprendeu que “a raiva é um sentimento que não leva a lugar algum” (p. 12), obviamente a afirmação de que ela é “generosa e serena” faz jus como traço principal de sua personalidade, ainda que seja acometida vez ou outra por um rompante de fúria.

Pelo prelúdio podemos dizer que Tsugumi e Maria são colocadas em direções opostas, se uma é desagradável porque, ao que tudo indica, não consegue controlar sua raiva, a outra é tranquila porque a exposição aos excessos da prima lhe foi crucial como exemplo. Assim sendo, devemos notar que a oposição entre as primas servirá como elemento na defesa de duas teorias postuladas por Maria. Note-se:

> Naquela época em que convivi com ela [Tsugumi], devo ter aprendido, ainda que intuitivamente, que a raiva é um sentimento que não leva a lugar algum. Ao fitar o céu alaranjado na iminência do anoitecer, senti uma ligeira vontade de chorar.

> Isso porque ocorreu-me que o amor é um sentimento ilimitado e inesgotável que podemos doar à vontade, como a água canalizada distribuída pela rede de abastecimento do Japão. (p. 12)

As formulações de Maria, de que o amor é um sentimento ilimitado e inesgotável, e de que a raiva não leva a lugar algum, são ideias que a personagem procura justificar através do convívio que teve com Tsugumi e por meio da exposição de outras relações apresentadas no romance. O relacionamento do casal Shirakawa, por exemplo, além de servir como motivo para a reflexão dos papéis familiares e sociais, exemplifica a ideia de que o amor é um sentimento ilimitado, e isso sem dar ênfase na "vitória do amor" sobre todas as circunstâncias difíceis, como podemos notar através da avaliação crítica de Maria, que enxerga o relacionamento dos pais de maneira objetiva: seu pai, um assalariado comum que não encontra felicidade no primeiro casamento porque sua concepção de felicidade se encontra no modelo de família nuclear idealizada – a esposa zelosa, os filhos, o marido provedor; a primeira esposa, por não fornecer essa possibilidade de realização, é preterida pelo marido, que encontra na mãe de Maria a possibilidade de realização desse projeto. A forma pragmática como a relação do casal é compreendida, sem uma visão superestimada de seus afetos, dá ênfase na sustentação de que o "amor" é um sentimento que se nutre de momentos bons e ruins, e que "viver" é aprender a lidar com as experiências positivas e negativas. Analisemos a reflexão de Maria ao observar seu pai nas ruas de Tóquio:

> A vida é uma encenação, pensei. A palavra "fantasia" também possui uma conotação semelhante, mas, para mim, o termo "encenação" é o que melhor expressa o que sinto sobre a vida. Naquela tarde, em meio à multidão, tive esse instante vertiginoso de epifania. Cada um carrega em seu peito uma profusão de coisas boas e ruins, suportando esse fardo durante a vida. E, apesar de termos de suportar todo esse peso sozinhos, ainda procuramos, na medida do possível, ser amáveis com aqueles que nos são caros. (p. 43)

Ainda que o relacionamento dos pais não seja uma relação puramente baseada em sentimentos considerados positivos, como o companheirismo e afabilidade, ainda que haja rancores e sofrimentos, que a vida seja uma encenação, existe o desejo de preservação daqueles de quem gostamos. Em outras palavras, mesmo que a vida seja teatralizada e que suportemos o fardo de nossas contradições, de "coisas" que podem ser sentimentos, valores, concepções negativas e positivas que pesam sobre nós, as relações que estabelecemos são valiosas, pois são essas relações que dão sentido à vida.

Devemos chamar atenção para o fato de que o amor teorizado pela personagem Maria não se trata da relação afetiva e erótica entre um homem e uma mulher, ou seja,

não se trata do amor romântico. O amor romântico é entendido e constituído de maneira distinta dependendo da comunidade social e da época em que está inserido, isso porque a cultura de uma sociedade e a época são fatores cruciais na conceitualização do que significa o amor romântico. Como dito por Octavio Paz[62]:

> Antes de qualquer coisa, é preciso distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia do amor adotada por uma sociedade e uma época. O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: em sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas. A existência de uma imensa literatura cujo tema central é o amor é uma prova final da universalidade do sentimento amoroso. Enfatizo: o sentimento, não a ideia. [...] Às vezes, contudo, a reflexão sobre o amor se converte na ideologia de uma sociedade; então estamos diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer.

Portanto, no caso do romance *Tsugumi*, a personagem se refere ao sentimento amoroso em sua forma mais complexa: a capacidade de sentir afeição não apenas por alguém, mas por *algo*, como a vida em todas as suas instâncias. Sendo assim, fica claro o porquê de o amor ser "um sentimento ilimitado e inesgotável que podemos doar à vontade, como a água canalizada distribuída pela rede de abastecimento do Japão" (p. 12). A palavra usada para "amor" no original, 愛情 (aijō), designa esse sentimento de afeto que não se restringe ao romântico.

O relacionamento do casal Shirakawa, dessa forma, indica que a polarização do mundo inexiste, isso porque a *unidade de sentido* é composta pela dualidade, ou seja, não existe um indivíduo ou mundo completamente "bom" ou "mau". Imaginemos o indivíduo como um recipiente no qual resida água e óleo, sendo a água equivalente ao "bem" e o óleo equivalente ao "mal". O indivíduo não pode ser composto apenas por água ou óleo, ele é sempre composto por essas duas partes, porém, não necessariamente em medidas iguais: talvez haja mais água em relação ao óleo, ou vice-versa. Assim como o indivíduo é composto por essa dualidade, o mundo também é composto de conjuntos de pares positivos e negativos. A função do 愛情 (aijō), portanto, é ser um mediador para os conflitos que compõem o homem e o mundo. É através do sentimento de benevolência, da capacidade de sentir afeição por algo ou alguém, e querer preservar essa relação, que há uma espécie de equilíbrio — um equilíbrio que não equaliza o

[62] PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 35.

conflito, mas o mantém estável na medida do possível. Por isso, a relação do casal Shirakawa serve para desmistificar a ideia de amor idealizado, pois os pais de Maria vivem uma dinâmica na qual estão, constantemente, através do 愛情 (aijō), equilibrando as "coisas boas" e "ruins".

Desse modo, a dualidade entre as primas será exposta no romance para mostrar como o sentimento de benevolência media os conflitos e, principalmente, é motivo e meio pelos quais o indivíduo preserva suas relações e, assim, significa a sua vida.

Observemos que o primeiro capítulo reforça a oposição entre as primas ao dar destaque à brincadeira inescrupulosa de Tsugumi, que torna a dor do luto de Maria motivo de riso. Nessa cena, vemos que Maria, que é "generosa e serena", ao invés de se magoar, irrompe em fúria e empurra a prima, enquanto Tsugumi, "cruel, ríspida, boca suja, egoísta, mimada e ardilosa" (p. 13), pede desculpas. A disparidade entre as ações das personagens em relação às suas personalidades nos indica que os indivíduos são constituídos de positivos e negativos, por isso a dissimetria entre a característica das personagens e suas ações, além de exemplificar que, devido ao desejo de preservar aqueles que amamos, somos movidos a aguentar o fardo das consequências desses atritos. Tsugumi se desculpa porque a relação com Maria lhe é importante o suficiente para suportar o peso do próprio orgulho. O surgimento de uma forte amizade entre as primas após esse episódio demonstra que o fortalecimento dos laços entre Maria e Tsugumi só pode ser alcançado através do 愛情 (aijō), que media as contradições e conflitos existentes nas relações humanas.

Em relação à teoria de que "a raiva é um sentimento que não leva a lugar algum" (p. 12), a oposição entre as primas evidenciará o polo negativo ao qual Tsugumi é associada. Não somente a oposição entre as primas destacará isso, mas também a relação de Tsugumi com os demais personagens. É como se Tsugumi fosse o polo negativo de todos ao seu redor. Essa arquitetura das interações entre as personagens, evidentemente, demonstra o quanto Maria é um narrador não confiável, pois os eventos, ao serem narrados por ela, são permeados por suas impressões. Desta forma, podemos dizer que Tsugumi é usada como argumento para justificar o ponto de vista de Maria: é por meio da raiva, dos sentimentos obscuros de Tsugumi, que Maria constrói, como já

sinalizado por ela mesma na passagem “Naquela época em que convivi com ela, devo ter aprendido, ainda que intuitivamente” (p. 12), a ideia de que a raiva é um sentimento que imobiliza o indivíduo.

Assim, Maria percorrerá durante a narrativa os sentimentos obscuros de Tsugumi, identificando-os através da associação a eventos mais antigos protagonizados pela prima, como o episódio da briga entre Tsugumi e uma colega de classe, na escola, no qual a frustração de Tsugumi rapidamente se transforma em raiva, uma raiva que “[...] tinha vida própria, sendo capaz de circular através de seu corpo como sangue” (p. 127). Maria associa esse episódio de fúria à quietude calculada de Tsugumi após o rapto de Gongoro, “Convenhamos que ela soube representar muito bem que a tristeza vencera o ódio. Mas ela jamais deixaria passar o fato de o cachorro ter sido morto. Tsugumi queria vingança” (p. 139). Por isso, Maria questiona o porquê de as pessoas não conseguirem “[...] enxergar a verdadeira Tsugumi?” (p. 139), pois para ela é nítido que as ações comedidas da prima são apenas encenação para esconder a raiva, que se torna facilmente combustível para a realização dos planos ardilosos.

Notemos ainda que, no tocante à raiva, que gera frustração e desencadeia consequências caóticas, ela não é gratuita. Esse sentimento tem uma razão fundada não somente na iminência da morte de Tsugumi, mas na solidão imensurável em que a personagem se encontra, fadada a um presente e nunca a um futuro, “Tsugumi não olhava para o passado. Para ela, só havia o *presente*” (p. 50). Entretanto, mesmo quando a raiva de Tsugumi é motivada por uma “razão justa” (como a vingança contra os algozes de Gongoro), as ações movidas por ela não geram consequências positivas. Ou seja, a raiva, mesmo ao apresentar valores positivos, não consegue mover a personagem para um lugar — não consegue prover um sentido à vida de Tsugumi. A ausência de sentido promovida pela raiva, importante nos atentarmos, é uma consideração de Maria; como veremos mais adiante, as considerações de Tsugumi explicitadas em sua carta conferirão uma nova perspectiva para as teorias de Maria.

Até aqui, expusemos como a divergência entre as primas é explorada na narrativa para justificar a ideia de que o indivíduo é constituído por conflitos, conflitos esses que são mediados pelo sentimento de benevolência, objetivando a manutenção das relações humanas, que é o que atribui sentido à vida. Além disso, evidenciamos o uso

de Tsugumi como argumento para justificativa da teoria de que a raiva é um sentimento que imobiliza o homem. Doravante, nos deteremos na trajetória da personagem Maria.

A trama da Maria gira em torno da ausência de um lugar no mundo, ela se sente deslocada, como se ocupasse um espaço indevido. Essa problemática está entrelaçada à história dos pais, pois a ausência de lugar está relacionada à falta de *espaço de direito* que o status social estável conferiria, no caso, o direito que uma condição *oficial* de casamento atribuiria aos pais e, consequentemente, a ela mesma como filha do casal, retirando a condição de bastarda. O fim da situação clandestina dos pais e o verdadeiro ingresso de Maria como sujeito social, não mais à margem e nem impelido a se resignar com as críticas e circunstâncias, condições pontuadas quando ela e a mãe estão para se mudar: "Talvez pelo fato de ser amante do meu pai, ela [a mãe] se preocupava muito com o trato correto e educado para com as pessoas" (p. 31); e quando o pai de Maria comenta sobre a situação da amante no seio da família: "Sei que Massako é sua irmã caçula. Mas você se considera feliz vivendo como uma parasita e tendo que trabalhar duro o dia todo feito uma mula?" (p. 48), é foco nesses primeiros capítulos do romance. Somos informados sobre os receios de Maria diante da mudança para Tóquio, claramente externalizados em uma conversa com Tsugumi:

> – Tsugumi, acho que não vou conseguir viver longe do mar – deixei escapar sem querer. Ao expressar o que sentia, constatei minha profunda insegurança. A luz matinal tornava-se mais clara e intensa, e uma miscelânea de sons ecoava na distante cidade que despertava.
>
> – Imbecil – disse Tsugumi num tom de voz raivoso, mantendo-se de perfil, sem se voltar para mim. – Saiba que toda conquista requer uma perda. Finalmente vocês três poderão viver felizes em família, não é? A ex-esposa já está fora do páreo. Diante dessas conquistas, o mar não é nada. Deixe de ser criança! (p. 30)

Apesar de Tsugumi ampliar a visão de Maria para uma nova perspectiva, não é principalmente sobre os sentimentos que a prima deixa transparecer que Maria se debruça, é sobre os seus próprios. Com a mudança para Tóquio, o leitor também se muda com Maria, acompanha suas considerações em relação ao casamento dos pais, a nova dinâmica familiar, a sua vida na cidade grande, os novos sabores e a saudade que se arrasta atrás dela e de sua mãe, abordada no capítulo "Vida" (p. 45-47). Quando Maria retorna à cidade litorânea para as férias, o leitor volta também como forasteiro àquele lugar que nunca viu ou viveu, o espaço paradisíaco que aparece no fim de um horizonte de mar, quase como uma ilusão, um lugar mágico, que parece fora do próprio

tempo (anacrônico, onde as novidades da cidade urbana chegam muito depois, ou não chegam). Essas sensações são evocadas por Maria, por suas reflexões e percepções de cheiro e sabor.

O detalhe que não pode passar despercebido em relação à trajetória de Maria é que o foco narrativo em primeira pessoa não é a única razão para acompanharmos o desenvolvimento da personagem. Como observamos no capítulo quatro dessa dissertação, a construção narrativa se dá através de um foco narrativo em primeira pessoa que se debruça sobre outro personagem, criando um efeito bifocal: parece que temos dois focos narrativos, quando, na verdade, temos um só. Esse recurso, por ele mesmo, retiraria a luz da primeira pessoa, pois o redirecionamento focal faria com que a primeira pessoa perdesse espaço, entretanto, como já constatamos, Yoshimoto conscientemente faz com que esse foco redirecionado leve a primeira pessoa a refletir sobre si mesma, dando ênfase às suas descobertas e amadurecimento. Por isso que não é o foco narrativo em primeira pessoa que faz com que acompanhemos o desenvolvimento de Maria, mas o seu redirecionamento. O redirecionamento do foco em Tsugumi torna as considerações de Maria acerca de si mesma mais agudas e iluminadas, fazendo com que sua trajetória se equipare à trajetória de Tsugumi.

Dessa maneira, ao enfatizar as sensações e questionamentos de Maria em relação ao seu deslocamento, que mesmo mudando para Tóquio, não se sente, a princípio, pertencente àquele lugar, assim como também não se sentia na cidade litorânea, ainda que convivesse bem com os Yamamoto, o enredo gira em torno da despedida — em um sentido objetivo, a despedida da terra natal para um novo lugar; e no sentido subjetivo, a despedida do presente para o futuro, o novo começo.

O encerramento de ciclos é o ponto central do desenvolvimento da personagem Maria, por isso, é um ponto que se amplia para todas as esferas da narrativa: é também a despedida dos Yamamoto da cidade litorânea, no mesmo sentido de novo começo que Maria; é também a despedida de Tsugumi, como era, para uma nova Tsugumi; é a despedida de Kyoichi, de sua terra natal para a cidade litorânea; e a despedida do deslocamento de Maria, que aqui deve ser entendido como a ausência de lugar (des = sem + locação = lugar), para uma locação, um espaço de pertencimento. Os sentidos são amplos e dialogam subjetiva e objetivamente.

Sendo uma história de encerramentos de ciclos, ou de reencontros, se pensarmos que o fim desses ciclos sugerem um novo encontro consigo e com os outros, *Tsugumi* não poderia ter melhor protagonista que uma personagem que começa sem lugar, forasteira no mundo e, aos poucos, na interação com a prima, encontra-se consigo mesma — um alguém que ela não sabia que poderia ser. De quem falamos? Falamos de Maria, mas também de Tsugumi, de quem trataremos na próxima seção desse capítulo. Retomando, a personagem Maria, ao experenciar eventos cruciais com a prima nas férias, percebe ao retornar para Tóquio que aquele poderia ser seu lugar, que ela poderia deixar de ser a filha bastarda exilada em uma cidade pequena, para ser Maria Shirakawa, para ser quem ela quisesse ser. Existe uma confluência entre o que Tsugumi diz para Maria quando esta vai se mudar para Tóquio, "Saiba que toda conquista requer uma perda", e a percepção de Maria que compara a um desfile a sucessão de pessoas atendendo ao seu telefonema, "As pessoas chegavam uma após a outra" (p. 173). Um grande desfile de despedidas, no qual ela percebe concomitantemente que "a partir de agora, este será o meu lugar" (p. 173).

A conclusão da trajetória da Maria, e de suas premissas, portanto, é obtida sem a necessidade de leitura da carta de Tsugumi, isso porque, ao enunciar seu lugar no mundo, Maria encerra a problemática que era núcleo de sua trama. Importante termos em mente que o lugar de mundo de Maria, mais do que uma região física e uma validação como sujeito social, é um lugar de afeto. Em seu último verão na cidade litorânea, Maria consegue, enfim, lidar com os sentimentos conflituosos que sentia em relação a sua terra natal versus o novo espaço que ocupa em Tóquio, assim, a metrópole se torna seu lar e lugar de pertencimento através do reconhecimento da felicidade das relações que ali ela passa a estabelecer e cultivar, ou seja, Tóquio é significada por meio do 愛情 (aijō), que motiva o desejo de preservação daqueles que amamos. Já a cidade litorânea é ressignificada através das lembranças das relações que Maria cultivou e preservou ali, tornando a cidadezinha natal um espaço físico de memória, para o qual ela nunca poderá retornar, não por causa da ausência dos Yamamoto, como o leitor pode ser induzido a pensar, mas porque a terra natal de suas lembranças só existe, com as mesmas sensações, por intermédio das relações ali vividas. Como não é possível obter, novamente, dentro daquele espaço essas relações, a cidade litorânea que existe no presente de Maria jamais será a terra natal de suas memórias.

5.2. Tsugumi

Tsugumi é uma garota desagradável, assim descreve Maria. Não somente desagradável, como "cruel, ríspida, boca suja, egoísta, mimada e ardilosa". A arrogância de Tsugumi fazia dela o "próprio demônio" (p. 13), entretanto, a aparência física era bela, "de tão graciosa, parecia uma linda bonequinha criada por Deus" (p. 13). Assim, podemos perceber que a caracterização de Tsugumi é formada por opostos: ela é cruel, característica relacionado ao negativo e grotesco, porém, também é bela como uma divindade, tanto que seu sorriso sardônico "era estranhamente parecido com o da divindade Maitreya[63]" (p. 13). A dualidade, é evidente aqui, ilustra o que notamos na análise da personagem Maria, que a unidade de sentido no romance é formada por duplos, normalmente opostos, reforçando a ideia de que um indivíduo (uma unidade) é composto por "coisas boas e ruins". Dessa forma, podemos classificar Tsugumi como uma personagem intrigante, pois sua existência, em essência, causa consternação — principalmente por sua recusa em obedecer ao *tatemae*, ou seja, em amenizar ou restringir completamente suas opiniões e comportamento em prol de uma convivência harmoniosa.

Não por acaso, esse efeito de consternação é um dos principais fundamentos para o narrador selecioná-la como argumento principal. As indagações de Tsugumi em relação às regras que regem as pessoas e o mundo a tornam um argumento perfeito. A liberdade que a personagem se dá de ironizar "verdades cristalizadas" socialmente, como as crenças religiosas, "Vocês re-al-men-te acreditam em deus? Têm certeza? Com essa idade? Vocês acham mesmo que adianta alguma coisa ficar jogando moedas e bater palmas?" (p. 114), traz à superfície a contradição do sistema de mundo ambivalente, expondo a inexistência da polarização — do mundo dividido entre o bem e o mal.

A ironia de Tsugumi também tem a função de revelar o "lado negativo" das personagens, que o *tatemae* tem por intenção ocultar. Podemos observar isso na relação que Tadashi mantém com a filha; ele evita Tsugumi não só porque ela causa vergonha ao se recusar a atuar segundo os padrões de convívio social, mas também porque

[63] A divindade *Maitreya* designa o próximo Buda, também referenciado como "Buda do Futuro", aquele que descerá à terra quando os ensinamentos de Sidarta Gautama (considerado a primeira encarnação de Buda) forem esquecidos. Em sânscrito, *Maitreya* significa "o amistoso", caracterizando a entidade como uma existência de sabedoria e bondade. A crença a *Maitreya* é difundida em algumas correntes do Budismo, e a espera e mistificação em torno de sua vinda é muito semelhante à crença cristã sobre o regresso de Jesus à terra.

Tsugumi, ao fazer frente às suas decisões, expõe o orgulho fútil do pai: “Não sei o que se passa na cabeça do meu pai. Diz ele que vai abrir uma pensão em sociedade com um amigo que já possui o terreno. Anda dizendo por aí que esse era o sonho dele. Só mesmo rindo pra não chorar. Ele vive num conto de fadas” (p. 51). O “lado negativo” das personagens, contudo, nem sempre significa um defeito de caráter. No caso de Yoko, a consternação expõe a coação psicológica que a irmã mais velha sofre devido ao seu papel de primogênita. Desse modo, o comportamento contraventor de Tsugumi sinaliza que a visão polarizada de mundo é uma ferramenta que manipula os sujeitos a se perfazerem conforme as diretrizes sociais, em uma incessante comprobação de que são “sujeitos de bem”, minando as relações pessoais, tornando-as relações entre papéis sociais ao dar mais vazão a deveres ao invés de sentimentos. Por isso, Tsugumi debocha do sentimentalismo de Yoko, que fica triste por qualquer coisa, até mesmo com a despedida dos hóspedes da pousada. A comoção de Yoko não é compreendida nem mesmo por Maria, que, apesar de admirar a primogênita dos Yamamoto, acha curioso o sentimentalismo genuíno por uma relação de mercado (entre cliente e funcionário), cuja cortesia e amizade são apenas produto de uma convenção de clientela.

> No início da estação de outono, com o término da alta temporada, o número de hóspedes diminuía drasticamente; nessas ocasiões, eu procurava me animar e, de um jeito ou de outro, conseguia superar essa fase, mas Yoko ficava triste e chorava ao encontrar um brinquedo esquecido por alguma criança com quem fizera amizade. Esse tipo de sentimento ocupa um espaço ínfimo no coração e, por isso, qualquer um é capaz de superá-lo sem muita dificuldade. Mas, se lhe dermos importância, obviamente nos sentiremos solitários e ficaremos vulneráveis do ponto de vista emocional. Por isso as pessoas que lidam com esse tipo de sentimento com muita frequência desenvolvem a arte de enfrentá-lo. No entanto, Yoko não agia dessa maneira. Muito pelo contrário, ela parecia não somente valorizar, mas também fazia questão de cuidar e proteger com carinho esse tipo de sentimento. Ela não queria ignorá-lo. (p. 36)

Assim, Yoko “compunha a imagem de uma translúcida pétala de ‘bondade’ vinda do céu” (p. 34), inteligente, atenciosa e prestativa, “aceitava os caprichos de todo mundo, como a areia que deixa a água se infiltrar. Esse seu comportamento trazia consigo uma plácida alegria” (p. 34). Podemos afirmar, portanto, que a mais velha dos Yamamoto é uma figura destinada a fazer contraste com Tsugumi. Em relação a esse contraste, apesar das características atribuídas a Yoko fornecerem a imagem de alguém admirável, um exemplo de virtude a ser seguido, esse exemplo não tem por objetivo ser um modelo de como Tsugumi poderia ser “uma boa pessoa”. O contraste não se trata desse tipo de oposição. Yoko ilustra, na verdade, o que Tsugumi critica e teme — o

sujeito submisso às exigências de sua posição, função e trânsito. Como primogênita, Yoko ocupa, mesmo sendo mulher, uma posição hierárquica de herdeira, e justamente por ser mulher, espera-se que ela, futuramente, arranje um casamento que beneficie sua condição de herdeira. Assim, a posição de herdeira lhe rende responsabilidades atreladas ao seu papel como primogênita: Yoko precisa ser, necessariamente, prestativa aos pais e responsável com suas tarefas domésticas e de trabalho, colocar os interesses familiares acima dos seus interesses pessoais. Seu trânsito social perpassa por essas camadas de deveres, ou seja, a mobilidade social de Yoko depende de sua função como filha mais velha.

Sendo assim, por ser uma personagem que cumpre com as obrigações atribuídas a ela, o contraste com Tsugumi é de ordem dialética, afinal, a caçula é combativa em relação à função social. Logo, a relação entre as irmãs será um contínuo debate — Yoko, com sua tenacidade e austeridade, está posta no romance para advogar a favor da conduta regida pelo dever, enquanto Tsugumi objetiva evidenciar os buracos dessa maneira de se viver. O resultado desse debate entre irmãs é construído na medida em que Tsugumi, movida exclusivamente pelos seus sentimentos (sejam bons ou ruins), comete ações tão precipitadas e "apaixonadas" quanto os sentimentos que a movem. A gradação dessa força de espírito, totalizada por paixões (novamente, boas ou ruins), chega ao ápice e ao fundo — no buraco, após tanto esforço físico e mental, Tsugumi começa a refletir sobre as suas escolhas.

Antes de analisarmos os eventos relacionados à "aventura" vivida por Tsugumi no capíutlo "Buraco", devemos sinalizar a dualidade explícita praticada pelo romance através das irmãs: se Yoko é movida pela austeridade da conduta social, e Tsugumi é movida pela liberdade de comportamento, é evidente que as irmãs figuram como opostos simbólicos do *tatemae* e do *hon'ne*. A dinâmica entre as irmãs não é apenas o debate desses conceitos, mas o *diálogo* e a *representação* de duas vidas regidas por esses signos e os conflitos que se desencadeiam a partir dessa regência.

Voltemos um pouco para a relação de Tsugumi com Poti e, posteriormente, com Kyoichi e Gongoro. Em uma conversa com Maria, pouco antes de conhecerem Kyoichi, Tsugumi explica para Maria a "filosofia das pessoas más":

> – Cale a boca e me ouça. Se um dia acontecer de não existir mais nada para comer, quero ser má o bastante para, tranquilamente, sacrificar Poti e comê-lo. Não uma falsa má pessoa que, depois de matá-lo, vá choramingar pelos

> cantos, construir um túmulo em sua homenagem para ficar agradecendo e pedindo perdão por tê-lo comido, ou pegar um pedaço de osso para fazer um pingente e carregá-lo pelo resto da vida. Na medida do possível, quero ser uma má pessoa que realmente consiga dizer, sem peso na consciência, "Poti estava uma delícia!", e sorrir com tranquilidade, sem remorso, sem arrependimento. É claro que isso é apenas um exemplo.
>
> A enorme discrepância entre a imagem de Tsugumi, sentada com o pescoço levemente inclinado, os braços finos envolvendo os joelhos, e as palavras que dizia causava tamanha estranheza que soava como algo de outro mundo.
>
> – Eu chamaria de pessoa esquisita, não de má – observei.
>
> – Sim. É aquele tipo inclassificável e imprevisível. Que não consegue se adaptar ao meio em que vive e, sem entender a si próprio nem saber aonde quer chegar, ousa simplesmente seguir em frente, e você fica com a sensação de que, no fim das contas, talvez essa pessoa tenha razão – teorizou Tsugumi, em tom expressivo, fitando o mar enegrecido.
>
> Não era uma questão de narcisismo. Tampouco uma questão estética. No coração de Tsugumi havia um espelho extremamente polido e ela acreditava apenas nas coisas refletidas nele. Ela não procurava sequer questionar o que via. (p. 61-62)

Como podemos observar, a explicação de Tsugumi é uma definição sobre si mesma, à vista disso, a regência das paixões em seu modo de vida não tem por intenção torná-la sentimentalista, mas sim dar vazão aos seus desejos, ainda que eles não vislumbrem um objetivo ("sem entender a si próprio nem saber aonde quer chegar"). Nesse sentido, devemos notar que é a condição de enferma que determina a ótica pela qual Tsugumi enxerga a realidade. A doença, sobre a qual não somos informados exatamente do que se trata ou como age, torna a consciência do real um estado transitório para a personagem que, devido os sintomas da doença, como a febre constante, faz com que ela perceba a realidade com menos contornos: "Pessoas como eu, que sempre ficam com febre, transitam entre esse mundo e o normal, não é? Pois então, chega uma hora em que a vida avança ligeira e não sei qual dos mundos é o real" (p. 111). É um estado de intenso furor, sob o qual a realidade oscila entre a percepção factível e ilusória, como descreve Maria ao ficar certa vez com febre: "enxergamos o mundo numa perspectiva flutuante" (p. 111) — o mundo flutua, ou seja, paira entre o real e irreal. Esse estado frequente faz com que Tsugumi perceba o mundo como um lugar inconstante, incerto, no qual seus pés não parecem tocar. É essa sensação de volubilidade que torna a filosofia de Tsugumi desprendida de algo que a ancore, é dessa maneira que ela "ousa simplesmente seguir em frente", procurando se manter livre das obrigações de comportamento e de afeto, na tentativa de experenciar o mundo

completamente, mas sem “amarras”, sem precisar se conectar a ele. E sem precisar se conectar, verdadeiramente, a alguém.

Devemos observar, ainda, que a renúncia a se ancorar se deve ao fato de que a enfermidade torna a própria Tsugumi *transitória*, isso porque a doença não lhe confere perspectiva de futuro e, ao lhe negar um futuro, só lhe oferece o *momento* como maneira possível de se viver, em outras palavras, o presente é o único tempo em que Tsugumi pode viver. Sendo o tempo presente transitório, pois ele é constituído por uma sucessão de eventos que logo se tornam passados, é evidente o porquê de a caçula dos Yamamoto viver em um estado de efemeridade. Devemos pontuar, ainda, que a transitoriedade a qual nos referimos é o 無常 (mujō), palavra japonesa que define o conceito de impermanência, ou seja, de que o mundo é mutável e transitório. O 無常 (mujō), em relação a Tsugumi, relaciona-se com a brevidade da vida, com o fato da existência de Tsugumi ser fugaz e finita. O 無常 (mujō) formará, portanto, um paradoxo com a imutabilidade do tempo de Tsugumi, como veremos até o fim dessa análise.

O conflito entre a vontade de experienciar o mundo completamente sem, contudo, ancorar-se nele gera um grande impasse para Tsugumi, que pesa sobre sua vida: a incapacidade de ter uma experiência plena. Ainda que ela seja “inclassificável e imprevisível”, que “não se adapte ao meio em que vive”, que “ouse simplesmente seguir em frente”, ela não consegue experenciar o mundo completamente. A rebeldia e o “espírito livre” que emanam de Tsugumi não lhe garantem uma existência plena. A plenitude exige que ela se ancore, pois é através das relações e interações que o indivíduo consegue de fato experenciar. Nesse caso, podemos dizer que a vida para ser plena depende de um significado, e esse significado, como posto por Maria, reside na capacidade do indivíduo de se relacionar com o outro e preservar essa relação. Por isso, o caráter efêmero da existência de Tsugumi acaba por se revelar uma limitação, pois a ausência de futuro não apenas a mantém em um presente contínuo, como também a impede de progredir. Tsugumi é uma existência provisória e, por ser provisória, a ancoragem parece impossível, ou melhor — parece indiferente, insignificante. Aqui, evidentemente, ao nos referirmos a “plenitude”, não queremos dizer que a experiência de Tsugumi é, factualmente, carente. A questão, nesse caso, não gira em torno do

factual, ou seja, não se refere à comprovação ou não se um indivíduo enfermo consegue ter uma vida plena; ela gira em torno do virtual — a experiência não parece ser relevante se, objetivamente, há uma limitação que a lesiona, pois a existência da limitação, que pesa sobre a experiência, é suficientemente segregadora. Assim, podemos dizer que a reflexão de Maria referente à filosofia da prima identifica esses problemas na percepção de Tsugumi, que geram uma ânsia de viver tão grande que a consome. Observemos:

> Tsugumi possuía lá em seu íntimo, muito além do seu coração e de suas palavras, uma luz que amparava suas atrocidades. Essa luz, que de tão intensa chegava a provocar tristeza, brilhava como que proveniente de um movimento perpétuo num local em que ela própria desconhecia. (p. 62)

A luz que ampara as atrocidades de Tsugumi é essa vontade de plenitude, de experienciar a vida completamente: "Digo para mim que é possível viver somente com a força de vontade" (p. 111). Sendo essa a razão de sua luz, não é surpresa que desperte tristeza, pois ela é resultado da efemeridade da existência, ou seja, em certa medida, da iminência da morte.

A figura contraventora de Tsugumi, por conseguinte, é uma escolha consciente da personagem e não uma consequência natural de sua personalidade. Tsugumi *quer ser* uma "pessoa má", como ela define, sendo corrigida em seguida por Maria, que define como "uma pessoa esquisita". Essa insistência em ser *esquisita*, traga as personagens ao redor, fazendo com que elas chorem e se irritem, ou riam e se emocionem. Variando de uma reação para outra, o fato é que Tsugumi causa preocupação em todos, mas também inspira.

> – Quando penso nela, de uma hora para outra embarco em coisas grandiosas – contou Kyoichi, como numa confissão. – Meus pensamentos começam a se associar a grandes questões como a vida e a morte. Isso não tem nada a ver com o fato de sua saúde estar debilitada. Quando vejo aqueles olhos e o modo como ela conduz a vida, não sei por que, começo a sentir que esses assuntos se tornam sérios.
>
> Eu sabia muito bem o que ele estava tentando dizer. Seu comentário me atingiu em cheio e me aqueceu o peito.
>
> Só o fato de Tsugumi estar presente fazia com que tudo se tornasse grande. (p. 153)

A atração entre Kyoichi e Tsugumi acontece, aliás, devido à aproximação de experiências. Em um curto diálogo entre Kyoichi e Tsugumi, no qual ele revela que já

teve uma doença que colocou sua vida em risco, fica evidente a frustração causada pela limitação da efemeridade, que corrói Tsugumi.

> O fato de ele ser calmo, de ter um jeito adulto de se comportar e sobretudo o seu olhar se devem a essa experiência pela qual passara durante a infância. Apesar do comportamento de Tsugumi ser oposto ao dele, ela tivera um percurso similarmente solitário. Ainda que a doença tenha sido algo inevitável, era muito triste constatar que o coração de Tsugumi batia num corpo tão vulnerável. Ela possuía um espírito muito mais forte do que qualquer um, e sua energia era capaz de alcançar o espaço sideral, mas o corpo debilitado confinava tal força interior. E deve ter sido essa energia efêmera que ela conseguiu captar no olhar de Kyoichi.
>
> – Quando você olhava para as bandeiras, não tinha vontade de conhecer todos aqueles países? Não ficava imaginando como seria o local após a morte? – Tsugumi olhou para ele e lhe fez essa pergunta estarrecedora.
>
> – Sim. Eu sempre pensava nisso – respondeu Kyoichi.
>
> – Mas agora você pode ir para qualquer lugar, não é? Que bom! – disse Tsugumi.
>
> – Sim, mas também quero que você se recupere. Saiba que poder ir para qualquer lugar não é tudo. Aqui também é um bom lugar. Você pode andar de chinelo, roupa de praia, e ainda tem as montanhas e o mar. Seu coração é saudável e você possui firmeza de caráter e, por isso, mesmo que permaneça sempre aqui, verá muito mais coisas que esses caras que viajam pelo mundo – teorizou Kyoichi com serenidade.
>
> – Espero que você tenha razão – disse Tsugumi rindo. Seus olhos brilhavam e, com as bochechas coradas, abriu um sorriso, evidenciando a brancura dos dentes.
>
> O vermelho vívido de suas bochechas parecia transferir uma parte de sua coloração para o futon branco. Eu estava especialmente sensível naquele dia e, sem querer, olhei para baixo e pisquei. Naquele momento, Tsugumi fitou Kyoichi e disse:
>
> – Gosto de você. (p. 92-93)

Kyoichi consola Tsugumi dizendo que “poder ir para qualquer lugar não é tudo”, ou seja, ainda que um indivíduo esteja estagnado, preso literalmente em determinado espaço e figurativamente em seu tempo presente, ele pode experienciar a vida completamente. Ele pode ter uma vida significativa. Essa premissa do rapaz, nos capítulos que se seguem, parece não apenas potencializar a voracidade de consumir a vida que emana de Tsugumi, mas lhe dá um novo horizonte de esperança. Tsugumi pode se ancorar, ainda que sua existência seja transitória. Dessa forma, Tsugumi se permite se relacionar com Kyoichi, ancorar-se nesse relacionamento, e a fome de viver gerada por esse sentimento de afeto causa temores em Maria.

> [...] ao lado de Kyoichi ela irradiava tanta felicidade que dava a impressão de estar afoita em viver intensamente o pouco tempo que lhe restava. Nessas

> horas, eu sentia uma pontada de apreensão, como singelos raios de sol a penetrar por entre as nuvens, e isso me machucava sutilmente.
>
> A vida de Tsugumi sempre desencadeava esse tipo de apreensão.
>
> Era uma vida que possuía um brilho ofuscante, pois seus sentimentos pareciam dominar o corpo a ponto de poder lhe tirar a vida a qualquer momento. (p. 95)

Assim, ao se afeiçoar a Kyoichi e seu cachorro, Gongoro, Tsugumi acaba indo contra sua "filosofia das pessoas más", tanto que confessa para o pai de Maria que está verdadeiramente apaixonada: "Só sei que com Kyoichi é diferente. Posso encontrá-lo inúmeras vezes que nunca me enjoo [...]" (p. 107). Tsugumi, ao lado de Kyoichi, não sente tédio, a vida não parece uma eterna e enjoativa reprise de mais uma "paixonite" de verão. O paradoxo dessa confissão, em relação ao comportamento de Tsugumi, reside no fato de que, a partir do momento em que ela assume ter alguém que lhe é caro, fica mais difícil persistir em ações negativas. Em outros termos, podemos observar que o relacionamento amoroso faz com que Tsugumi, mesmo contra sua vontade, demonstre sentimentos e pratique ações mais positivas, que se misturam ao seu lado sarcástico e maldoso. Já não há, com o surgimento de Kyoichi, a existência de uma Tsugumi tão negativa, por isso é possível notar sua doçura no capítulo "Festival", no qual ela até mesmo censura a postura agressiva de Kyoichi: "Escuta aqui. Só porque ele passou por nós para cruzar a fila, precisava fazer isso? Cara, eu não chegaria a tanto" (p. 115), e assume que gosta de cachorros porque "cachorros não traem" (p. 116), admitindo implicitamente em seu argumento sobre os cães que teme ser esquecida, em outras palavras, que teme ser deixada para trás, pois todos avançam para um futuro que lhe parece vetado devido à sua doença.

> – Isso de não ser traído? – indaguei.
>
> – Não sei explicar direito... Digamos que as pessoas vivem se deparando com coisas novas e que isso faz com que mudem gradativamente. Elas acabam se esquecendo de muitas coisas ou mesmo as abandonam. Acho que é porque há muitas coisas para fazer.
>
> – Ah, é isso? – disse.
>
> – É isso – respondeu Tsugumi, que continuava brincando com Gongoro. (p. 118)

Esse momento de Tsugumi, em que ela, em função do 愛情 (aijō), media seus sentimentos positivos e negativos, corrobora com as teorias de Maria: por um lado, justifica que a vida é significada por meio das relações humanas que estabelecemos e

preservamos, por outro, justifica também que a raiva imobiliza o indivíduo, isso porque, quando Tsugumi estava fortemente sob o signo negativo, o sentimento de vazio era mais presente, tanto que as traquinagens da personagem, que são um meio de entretenimento pelo qual Tsugumi preenche seus dias e provoca as pessoas ao seu redor, eram mais constantes antes da vinda de Kyoichi.

Logo, a morte de Gongoro terá um grande impacto em Tsugumi por originar uma quebra no relacionamento dela com Kyoichi, a quem ela tinha se ancorado. Além disso, é a experiência traumática que move a personagem a chegar às últimas consequências: Tsugumi decide enterrar um dos algozes. A reflexão desencadeada por esse evento, que é externalizada na carta que Tsugumi escreve para Maria, faz da morte de Gongoro o motivo para que a personagem encontre, em si mesma, um desfecho para sua problemática.

O sequestro definitivo de Gongoro por "delinquentes", que na verdade eram filhos de donos de pousadas que estavam irritados com a construção do hotel da família Takeuchi, põe fim à boa fase de Tsugumi — com a morte de Gongoro, Kyoichi decide retornar à cidade para conversar com os pais e se manter um pouco longe da cidade litorânea. O breve rompimento entre os namorados reforça a raiva que Tsugumi, desde o primeiro sequestro de Gongoro, já vinha nutrindo, uma raiva que, como veremos, não indica apenas o grau de afeição que a personagem nutria pelo cachorro e o namorado (Kyoichi e Gongoro são como duas faces de uma mesma moeda), mas nos indica a compreensão de Tsugumi em relação à vida e à morte, até aquele momento. Antes de avaliarmos o peso da morte de Gongoro, observemos a despedida de Kyoichi:

> – Kyoichi, após nos casarmos, vamos encher o jardim do hotel com cães e chamar esse espaço de "Palácio dos Cachorros" – decretou Tsugumi, com uma voz inocente.
>
> - Vou pensar no assunto... – respondeu Kyoichi, com um sorriso amarelo.
>
> [...]
>
> - Até breve.
>
> Tsugumi prontamente respondeu:
>
> – Se pensar em se despedir de mim com um aperto de mão, eu te mato – e o abraçou.
>
> Foi um abraço ligeiro, mas Tsugumi não conseguiu conter as lágrimas que caíam em profusão, empurrando-o em direção ao navio logo em seguida. Sem dizer nada, Kyoichi fitou Tsugumi e subiu como o último da fila. (p. 137)

Nesse trecho podemos avaliar que o significado do rompimento para Tsugumi está relacionado à confiança estabelecida com Kyoichi no capítulo "Revelação". Quando Tsugumi reconhece Kyoichi como um igual, alguém que entende sua limitação por ter experimentado algo semelhante, não apenas se deixa afeiçoar como nunca antes, mas procura confiar nas palavras do rapaz de que poderia ter uma vida significativa ainda que fosse limitada por sua doença. A esperança em um futuro, que Tsugumi passa a nutrir, está clara no comentário melodramático: "após nos casarmos, vamos encher o jardim do hotel com cães e chamar esse espaço de 'Palácio dos Cachorros'". Ainda que haja, como vemos posteriormente Maria comentar, muito de simulação na tristeza de Tsugumi, o fato de haver uma dramaticidade calculada não exclui o fato de que havia, para Tsugumi, uma esperança de futuro a partir de Kyoichi. Tanto que ela se recusa a atender aos seus telefonemas quando ele não retorna à cidade litorânea no prazo estipulado.

Desse modo, podemos dizer que o rompimento com Kyoichi é o clímax das frustrações da personagem, pois a quebra de confiança proporcionada por esse rompimento, inevitavelmente, traz à tona toda a dor e desilusão de Tsugumi em viver uma vida insuficiente. Novamente, insuficiente porque a conexão com o mundo parece vetada para ela. A decepção com o namorado reforça a sensação de que, devido a sua existência ser momentânea, por ela ser alguém de breve passagem pelo mundo, nunca conseguirá fazer com que seus laços perdurem. Por isso, Tsugumi, em seus momentos de fragilidade, afasta as pessoas ao seu redor: é um gesto de raiva e desdém contra a vida, a vida no sentido de conexão, de significar o mundo através das relações.

Com o rompimento, Tsugumi, de primeiro momento, retorna ao signo negativo, ou seja, às ações movidas pela raiva e ressentimentos. Esse retorno nos apresenta, de maneira muito clara, que o conflito interno de Tsugumi se baseia não na vida ou na morte, mas entre presente e futuro. O presente e o futuro são elementos que, aqui, estão relacionados ao movimento: o presente de Tsugumi é estagnado, pois não importa quantos anos Tsugumi viva, as coisas não parecem evoluir para ela, não há movimento, assim como Maria observa várias vezes durante o romance, principalmente quando relaciona a figura de Tsugumi à eternidade: "Um olhar de brilho intenso e profundo, imutável e eterno" (p. 157); enquanto que o futuro, que representa movimentação, está ausente. Assim, é atribuído a Tsugumi um signo muito forte, que é o da imutabilidade. E essa imutabilidade é a razão para irritação de Tsugumi, que se vê refém de uma

existência imutável e efêmera — uma existência de constituição paradoxal, pois a transitoriedade e a imutabilidade não são elementos que normalmente se relacionam.

Assim, no que se refere ao par presente e futuro, percebemos esse caráter dual refletido nas primas: se é atribuído a Tsugumi o signo da imutabilidade, Maria se torna, ao se colocar na outra extremidade, o signo da mutabilidade, o signo do futuro. Lembremos que é Maria que muda a todo instante durante a narrativa: muda da cidade litorânea para Tóquio, vai de Tóquio para cidade litorânea, sai do colegial para a faculdade, retorna da cidade litorânea a Tóquio, despede-se e se redespede. Maria está em contínuo fluxo, enquanto Tsugumi "nunca vai mudar" (p. 149).

De significado tão contundente, portanto, o rompimento originado pela morte de Gongoro será o ápice dessa raiva que reside impreterivelmente em Tsugumi. Assim, a arquitetura de seu plano para se vingar de, pelo menos, um dos algozes de Gongoro, revela, como observado por Maria, que "a morte daquele estudante ginasial importava menos que a de um cachorro que ela amava" (p. 149). Nesse ponto, é importante notarmos que a vida do garoto vale menos que a vida de alguém a quem Tsugumi amou, não porque exista uma rivalidade entre o peso de uma vida e outra, mas porque a vida de Gongoro, que é associado a todo momento a Kyoichi como se fosse uma parte dele ("Ao vê-lo [Kyoichi] caminhar na praia sem o seu companheiro Gongoro, a impressão era de incompletude, como se lhe faltasse um braço ou uma perna", p. 135), significava a esperança de viver uma vida significativa. Logo, a vingança de Tsugumi não é, realmente, um atentado à vida de uma pessoa, mas um atentado ao destino que impossibilita sua plena experiência.

O buraco, como ferramenta de vingança, torna-se para Tsugumi um símbolo da ausência de futuro e da brevidade de sua vida — é a cova do esquecimento. No capítulo "A Carta de Tsugumi", Tsugumi escreve para Maria:

> Quando estava terminando de cavá-lo, o buraco já estava fundo e, lá de baixo, eu olhava para as estrelas no céu. A terra dura, minhas mãos estavam cheias de cortes e, todas as noites, eu olhava para o céu aguardando a aurora do verão.
>
> Do fundo do buraco.
>
> Eu observava, de um estreito campo visual, o céu se iluminando pouco a pouco enquanto as estrelas começavam a desaparecer e, com o corpo exausto, eu pensava sobre inúmeras coisas. [...]
>
> Lembrei-me de que, todos os dias, a caminho da escola, eu sentia falta de ar quando subia a ladeira, e jamais participei daquelas longas reuniões matinais

> realizadas no pátio do colégio. E digo que eu só não percebia essas coisas naquela época porque, em vez de ficar olhando para meus pés minúsculos, eu apenas contemplava o céu azul acima de mim. (p. 175-176)

A imagem descrita coloca a personagem em uma relação diametral entre terra e céu: "[...] em vez de ficar olhando para meus pés minúsculos, eu apenas contemplava o céu azul acima de mim". É o dilema entre a carne e o espírito, entre a ignorância e a sabedoria, o desamparo existencial em busca de respostas. Tsugumi enxerga pesos diferentes para a vida, não apenas em relação à vida do estudante versus a vida do cachorro, mas também no sentido figurado: existe uma vida a que todas as pessoas saudáveis têm acesso, e uma à qual ela está restrita devido à sua falta de saúde. É durante esse sentimento de desamparo, entretanto, que Tsugumi finalmente percebe que a sua percepção de mundo, que oscilava entre real e irreal e a fazia flutuar, dando-lhe a sensação de que seus pés não tocavam o chão, fornecia-lhe uma visão distorcida. Ao olhar para o céu, do fundo de um buraco cavado com a força da raiva e de seus ressentimentos, ela percebe que seus pés sempre estiveram firmemente fincados ao chão.

À vista disso, o desamparo faz com que a personagem reconheça não apenas seu medo da morte, nunca antes reconhecido por ela: "Até hoje, nunca me preocupei com a morte" (p. 156), mas perceba a insignificância da plenitude buscada por ela. O desejo de experienciar a vida em seu completo potencial se revela fútil, pois a conclusão à qual a personagem chega é a de que, independentemente da limitação causada pela enfermidade, quem escolheu diminuir o significado das relações e experiências vividas foi ela mesma. Sua vida não é insignificante. Podemos dizer que a percepção de Tsugumi estava nublada pela brevidade de sua existência, que a mantinha em estado onírico, isolada, ou seja, Tsugumi vivia constantemente, como dito por Maria, "sozinha no seu universo imaginário particular" (p. 149). Quando essa imagem diametral entre terra e céu toma conta de Tsugumi, e ela encara seus pés, a percepção dúbia de mundo se dilui — a experiência humana não precisa da promessa de um tempo futuro, pois o tempo é cíclico: ele é feito de momentos que se iniciam e se encerram, portanto, o futuro é apenas relativo. É dessa forma que o "céu" que a personagem comtempla, e a "terra" na qual ela pisa, deixam de ser elementos subjetivos, indizíveis, e passam a ser apenas céu e terra tangíveis.

Assim, Tsugumi experimenta uma morte simbólica em sua estadia no hospital. Como Kyoichi, ela passa por uma verdadeira experiência de morte, verdadeira no sentido de que, ao sair do estado grave em que se encontrava, ela supera a morte. Nesse

caso, a carta na qual a personagem confessa não se arrepender da vida que viveu, pois o arrependimento macularia não apenas o valor da consciência de si mesma que adquiriu, como mancharia suas experiências até ali, torna-se a prova física de que seu tempo começou a ter movimento. A Tsugumi que acorda do breve coma não é a mesma, está renascida principalmente em suas convicções.

E aqui reside uma nova perspectiva em relação às teorias de Maria. No que se refere ao 愛情 (aijō), Tsugumi, já na interação com Kyoichi, assente que é necessário se relacionar, conectar-se com o mundo e com as pessoas para dar significado à vida. Na carta, é evidente a assonância com essa ideia quando Tsugumi reconhece que os sacrifícios feitos por sua família (reconhecimento do dever) são produto desse 愛情 (aijō) que procura mediar o convívio conflituoso entre eles.

> Outro dia percebi, subitamente, ao escutar o choro queixoso da bobona da Yoko, que se eu continuasse desse jeito, ela acabaria não casando para cuidar de mim. Foi nesse momento que eu percebi com clareza minha limitação. Me dei conta de que eu não passo de uma menina pálida, de saúde frágil, que vai viver o resto da vida assim, com rompantes de histeria e atitudes mimadas, apesar de eu só ter conseguido viver até hoje graças ao apoio e aos cuidados das pessoas que estão ao meu redor. (p. 175)

Apesar de Tsugumi reconhecer o valor desse desejo de preservação das relações familiares, movido pelo 愛情 (aijō), isso não faz com que a personagem perca sua crítica em relação aos deveres e convenções sociais. Seu caráter contraventor continua presente, como podemos perceber na cena em que ela, já melhor de sua convalescência, aparentemente foge do quarto do hospital para telefonar para Maria, e conversa com a prima descontraidamente, do mesmo jeito debochado e despreocupado, largando o telefone repentinamente, deixando Maria na linha para fugir de Kyoichi que vem pelo corredor.

> – Olha só, Kyoichi está chegando. Vou passar para ele. Tchau! – disse Tsugumi. Tentei chamá-la, mas ela já largara o aparelho, pois na sequência ouvi Kyoichi gritar:
>
> –É para ficar no quarto! – e, em seguida, dizer: – Alô? – ele não fazia ideia de quem estava do outro lado da linha.
>
> Tsugumi realmente só fazia o que queria. Provavelmente devia estar andando pelos corredores em direção ao quarto. Com seu corpo pequenino, o peito estufado e sua autoconfiança digna de rainha.

Com relação à raiva que não leva a lugar algum, a carta de Tsugumi se distingue da conclusão de Maria. Mesmo que, durante todo o romance, a raiva de Tsugumi a leve a becos sem saída, e acabe por ser um bom argumento a favor da teoria formulada por Maria, o não arrependimento de Tsugumi descrito na carta — "Obviamente não estou nem um pouco arrependida da forma como vivi, e disso eu já sabia havia muito tempo" (p. 175) — faz um contraponto, pois se considerarmos que a Tsugumi que se recupera sofreu uma transformação, devemos admitir que foi graças às ações movidas pela raiva. Paradoxalmente, a raiva que até então não havia fornecido nada de positivo para Tsugumi, ao final se torna o caminho pelo qual a personagem consegue, em sua reflexão fúnebre por escrito, encontrar uma possibilidade de lugar no mundo.

A transformação de Tsugumi, devemos pontuar, apesar de especulativa, afinal o romance se encerra sem mostrar, de fato, a "nova" Tsugumi, não pode ser refutada. É Tsugumi quem, após se recuperar de seu estado grave de saúde, anuncia essa transformação para Maria ao telefone — "Eu realmente me sinto como se tivesse morrido. Por isso, o que digo na carta é verdade. Acho que, de agora em diante, devo mudar pouco a pouco" (p. 171) —, portanto, não podemos ignorar que há um indicativo de movimento. O tempo de Tsugumi se moveu, ainda que, em relação a esse movimento, não haja certezas. Poderíamos inferir que a morte simbólica de Tsugumi, atestada pela carta e reafirmada pela personagem na conversa por telefone, é um forte indício de que a personagem, no futuro próximo, falece, entretanto, não vemos benefício em seguir essa inferência já que o romance decide se encerrar com essa questão em aberto.

O tempo que indica ter se movido, mesmo que por um breve instante, é suficiente para atestarmos o amadurecimento de Tsugumi diante da vida, assim como acontece com Maria, que percebe durante aquele verão que o momento que viveu com os Yamamoto sempre fará parte dela, onde quer que esteja. Dessa forma, podemos dizer que o romance constrói uma história de transição da infância para a vida adulta, de um estado pueril para a maturidade.

Podemos dizer, portanto, que as trajetórias das primas se complementam: Maria, representante de um futuro em movimento, apresentava receio em relação a esse constante fluxo, confusa com as constantes mudanças e despedidas e, ao final, reconhece o seu lugar no mundo, um lugar que não é apenas objetivo (Tóquio), mas subjetivo — é seu lugar como Maria Shirakawa, "Em homenagem à Santa Virgem", que deixou sua cidade natal para "cursar uma universidade em Tóquio", cuja vida na capital

“tem sido muito divertida”. Tsugumi, representante de um presente imutável e finito, cujo medo residia na estagnação e nulidade, reconhece, à beira do que julga ser sua morte, que a vida só lhe seria imutável se dela fizesse um baú de quinquilharias, se continuasse a se recusar a olhar pela janela que “descortinava a melhor vista panorâmica do mar” (p. 14). Quando ela espia por essa janela, enfim, não é a solidão da imutabilidade que ela encontra, mas um lugar possível, “Seja como for, estou feliz de morrer nessa cidade” (p. 177).

Os “lugares no mundo”, é evidente, são a afirmação das próprias personagens como sujeitos virtuais e sociais. Assim, a narrativa das duas primas entrega a mensagem de que, seja o mundo, como sociedade e experiência, composto por contradições que levam os indivíduos a conflitos que extrapolam o foro íntimo, sua relevância está em ser um espaço de autoafirmação.

Conclusão

O romance *Tsugumi* de Banana Yoshimoto, assim como as obras de sua primeira fase, trata dos receios e anseios de uma juventude que não enxergava com exatidão qual era o seu lugar na sociedade japonesa no fim dos anos 80 e início dos anos 90. A juventude retratada nos romances está situada, de maneira geral, no início da vida adulta, abordando, portanto, o indivíduo japonês que está em "construção", que não definiu completamente sua autonomia e está tentando encontrar um espaço próprio na sociedade e a si mesmo no mundo.

O conflito vivido pela juventude nesse período indubitavelmente atraiu os leitores da geração de Yoshimoto e da posterior, isso porque, como observamos neste trabalho, a iminência de uma crise econômica no Japão, que se refletia nas relações sociais, criava um clima de ansiedade que prejudicava a perspectiva pessoal e social do indivíduo. Essa ansiedade, contudo, não se originava de uma real falta de espaço de atuação, ela era motivada pela vontade do indivíduo de fazer parte dessa sociedade que vivia um momento próspero, ainda que pudesse se notar os primeiros sinais da instabilidade econômica, movida também pelo desejo natural do indivíduo de se sentir não apenas incluído, mas parte significativa da sociedade. É por isso que as transformações sociais, presentes em todos os campos — por exemplo, as transformações na constituição familiar — causavam insegurança principalmente nos jovens. A dinâmica social em constante mutação oscilava os paradigmas sociais que, apesar de não se distanciarem de seus valores mais tradicionais, ainda se alteravam sem fornecer uma conjuntura sólida.

Sendo assim, em relação a *Tsugumi*, podemos observar que o livro, já em sua estrutura, procura delinear esse quadro de conflito. Esquematizado em duas frentes, uma objetiva, que trata das relações das primas no ambiente familiar e em sociedade, e uma subjetiva, que trata da forma como ambas tentam se tornar sujeitos autônomos de suas narrativas pessoais, o romance evoca questões fundamentais relacionadas aos temas centrais visualizados em sua superfície: "família", "relações pessoais" e "autodescoberta". Essas questões são sistematizadas em conjuntos de elementos, nem sempre opostos, que formam uma estrutura dicotômica. Temos, assim, uma estrutura geral que se organiza em pares, e esses pares se encontram encadeados um no outro, relacionados do macro para o micro e vice-versa. Por exemplo, ao tratarmos dos espaços do romance, que descrevem os indivíduos tanto quanto suas próprias

características pessoais, temos o par composto pela “cidade litorânea X Tóquio” que está relacionado ao par “interior X urbano”, que também se relaciona ao par “passado X presente”, etc. Esse jogo de “esse e aquele”, “do aqui e do lá”, em alguns casos “do que é ou não é”, estabelece um intenso diálogo que procura desenhar a instabilidade contemporânea.

A escolha de um diálogo organizado em duplos não é aleatória. A estrutura dicotômica contribui para a formulação de um conceito de coletivo que busca problematizar e superar as questões evocadas, analisando sua superfície e seu interior, não para chegar necessariamente a uma “resposta correta” para o conflito abordado, mas para promover uma dialética que estabeleça um fator em comum nas possíveis “respostas”. Nesse caso, podemos dizer que a narrativa das primas procura fornecer ao leitor possibilidades para que ele encontre seu lugar no mundo. As possibilidades devem ser entendidas como meios de reflexão sobre a problemática, pois, como vimos, a estrutura dicotômica privilegia o diálogo sobre essas contradições individuais e sociais. A partir de tal perspectiva, o indivíduo e a sociedade deixam de ser unidades, ou parâmetros opostos de análise e a dicotomia individual-social passa a ser considerada a partir do entrecruzamento de duas segmentaridades, ambas coextensivas a todo campo individual e social.

Sendo assim, o romance de Yoshimoto é constituído por camadas fortemente entrelaçadas, tornando praticamente impossível tratar de uma sem tocar na outra. Por isso, ao nos determos na polaridade estabelecida entre as primas, sendo Tsugumi colocada sob um signo negativo e Maria sob um positivo, conseguimos analisar não apenas a oposição entre elas, mas as três temáticas propostas pelo romance, assim como as questões que elas suscitam. A título de exemplo, podemos dizer que a polaridade entre as primas é causada pelo ambiente familiar (primeira temática), pois as ações das personagens são movidas pela influência do que ocorre internamente naquelas famílias. Dessa forma, a característica comedida de Maria é fruto da situação na qual seus pais se encontram. Ainda que não seja, realmente, um grande escândalo um homem japonês na década de 80 manter uma amante, o desconforto da condição induz Maria a se moderar, pois morar de favor na casa dos tios era incômodo suficiente para sua mãe, que transparecia o inconveniente, ainda que fosse bem tratada pela irmã Massako. Tsugumi, por sua vez, é intempestiva porque o núcleo familiar gira em torno de sua doença, portanto, para afastar a piedade e tentar induzir os familiares a seguirem em frente, ela

põe em prática toda a sorte de zombarias e traquinagens para desvincular a sua imagem do cuidado excessivo. A essência das personagens, logo, é construída em função da relação familiar, o que nos leva a refletir sobre outras questões relacionadas ao sistema familiar, por exemplo, o senso de dever.

O questionamento do senso de dever, apesar de no romance se restringir ao sistema familiar, reflete impreterivelmente a hierarquia do sistema social. Dessa maneira, o diálogo estabelecido por *Tsugumi* nos permite ampliar a questão e afirmar que a crítica ao *tatemae*, uma conduta regida pelo senso de dever e papel social, corresponde a uma crítica social pontual sobre o prejuízo que é gerado ao se sustentar uma "máscara de atuação" nas relações pessoais. Ou seja, a ênfase nessa forma de agir, ao não dar espaço para um diálogo mais verdadeiro, que exprima os sentimentos entre os indivíduos, conduta regida pelo *hon'ne*, sequela os relacionamentos pessoais (segunda temática). Podemos observar claramente essa proposição no convívio entre Yoko e Tsugumi que, ao representarem respectivamente *tatemae* e *hon'ne*, evidenciam a falta de diálogo na relação íntima entre membros da própria família. Apesar de Yoko ser descrita como sentimental, esse aspecto de sua personalidade não faz com que ela seja de fato mais honesta na interação social; isso é perceptível nas constantes tentativas da personagem de esconder seus sentimentos, evitando discussões com Tsugumi, ainda que esteja clara sua consternação, evitando o choro ao se despedir de Maria quando esta muda para Tóquio, mesmo que as lágrimas estejam em evidência. O interessante, devemos notar, no caso de Yoko, é que conseguimos perceber claramente o estoicismo da personagem, que segue uma linha de conduta muito regrada pelo senso de dever (como filha, como herdeira, como irmã mais velha), contrastando com sua sensibilidade aflorada, entregando um paradoxo perfeito entre sentimento e conduta.

O desequilíbrio entre Yoko e Tsugumi, portanto, mostra o descompasso no diálogo entre as irmãs, que tem seu clímax quando Tsugumi, movida por seus sentimentos, ultrapassa o limite do que é considerado bom-senso e enterra um dos adolescentes que matara o cachorro Gongoro. Somente nesse extremo de ação por parte de Tsugumi que, enfim, Yoko dá vazão aos seus sentimentos, sem meias palavras ou contenção da linguagem corporal. Podemos afirmar, por conseguinte, que é a partir desse momento de franca sinceridade que Tsugumi compreende, finalmente, a irmã, e passa a entender o peso de suas ações na vida das pessoas ao seu redor. O diálogo prejudicado pelo desequilíbrio entre dever e sentimento é notado também em outras

interações, por exemplo, na relação de Tsugumi com os pais, Tadashi e Massako, que não entendem o comportamento da filha fora dos padrões de convívio social.

O descompasso da relação familiar de Tsugumi é que torna Maria uma figura tão importante para a prima, e é apenas na interação com Maria que Tsugumi consegue ser completamente sincera. A sinceridade entre as primas não diz respeito exclusivamente ao *hon'ne*, pois o *hon'ne* designa apenas uma franqueza de sentimento para com o próximo, e entre as primas não temos apenas esse grau de transparência, encontramos o senso de respeito movido pela consciência de sua posição em relação ao outro, ou seja, vemos também a presença do *tatemae*. Dessa forma, a sinceridade na relação entre as primas confere um verdadeiro equilíbrio desses elementos opostos, isso porque a sinceridade existente é resultado da valorização dos sentimentos e respeito individual, fazendo com que a amizade entre Tsugumi e Maria não se resuma ao afeto de grau de parentesco.

No que se refere às relações conflituosas de modo geral, há um exercício dialético de reflexão sobre os conflitos. Podemos perceber que a narrativa procura mostrar que é natural o estado de conflito, tanto no foro íntimo quanto no coletivo; as personagens do romance não tentam acabar com as contradições que as compõem e compõem o mundo, ao contrário, há uma tentativa de mediação dessas relações e sentimentos conflitantes, sem juízos de valor. A mediação é motivada pelo 愛情 (aijō), "benevolência", que objetiva a preservação das relações humanas, que dão significado à vida. À vista disso, o romance *Tsugumi* nos mostra, por meio da trajetória das primas, que o caminho do autoconhecimento perpassa o caminho do outro: é necessário se conectar às pessoas e ao mundo para conhecer a si mesmo (terceira temática), pois é através da experiência que amadureceremos.

Em linhas gerais, portanto, podemos visualizar com exatidão que a construção do romance se dá por meio de uma estrutura dialética que não tem receio de ser o que é: um conflito pessoal, íntimo, e também público. Público porque, assim como "um homem não é uma ilha", uma ilha não é nada além de terra sem a conceitualização do homem. O espaço e indivíduo são um conjunto, ainda que rivalizem muitas vezes. Podemos perceber isso em *Tsugumi*, novamente, observando como a interação pessoal das personagens depende do sistema social, Maria não se sente parte do mundo quando julga estar na periferia do reconhecimento social, assim como Tsugumi não se enxerga

como sujeito social ao se julgar com os pés fora da “vida normal” devido à limitação da doença.

Banana Yoshimoto, com *Tsugumi*, consegue explorar esses sentidos no texto, promovendo uma discussão íntima com o leitor. Sem nomear as questões ou detalhá-las com riqueza de contextualização sociocultural, ela exibe através das ações de suas personagens, das coisas não ditas e ditas de forma despojada, a sociedade contemporânea de sua época, o jovem japonês que teme as incertezas que essa realidade oferece. Ao exibir essa sociedade usando a linguagem cotidiana, e questionando os incômodos da vida adulta que se descortina diante das personagens, ela constrói uma ponte direta com o seu leitor que se identifica com o medo que o futuro reserva. O medo do futuro, claro, não é uma exclusividade da juventude, entretanto, costuma ser um dos principais temas nessa fase da vida. Por isso, podemos dizer que a autora Banana Yoshimoto expõe questões que revelam os anseios e os medos de uma geração por meio de uma história que se articula pelo olhar das mulheres que vivem essa sociedade em transformação.

Como vimos, Banana Yoshimoto apresenta uma literatura centrada no indivíduo, que ambiciona encontrar significados para a trajetória pessoal, significados esses que não se restringem ao foro íntimo, eles se ampliam para o público, pois uma vida com sentidos é construída por ambos. Por isso, as discussões presentes em seus romances têm um diálogo constante com as questões sociais; a sociedade em seus diversos contornos não está presente apenas como cenário ou para caracterização de personagens, ela tem valor de argumento, assim como as questões íntimas e metafísicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEFU, Harumi. Patrilineal Descent and Personal Kindred in Japan. **American Anthropologist New Series**, Vol. 65, No. 6, 1963, pp. 1328-1341.

BEFU, Harumi. Studies in Japan Kinship. **Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies**, 56, no. 4, 1970. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1911/63020>. Acesso em: 30 nov. 2016.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13316>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BOOTH, Wayne C. **The rethoric of fiction**. London: The University of Chicago Press, 1983.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 15, Jan. 2007, p. 207-220.

_____. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Revista Cerrados**, n. 19, ano 14, 2005, p. 115-134.

CAMARANO, Ana Amélia (Org). **Os novos idosos brasileiros muito além dos 60?** Rio de Janeiro: IPEA; 2004. 604 páginas. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/Arq_29_Livro_Completo.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2018.

CAMPANATO JR., João Adalberto. Sobre narratologia: entrevista com Carlos Reis. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 04, p. 03-08, 2004. Disponível em: < http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/issue/view/1186>. Acesso em: 11 ago. 2018.

CANDIDO, Antônio. et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CEIA, C. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cena/>. Acesso em: 4 mar. 2019.

DAVIES, R.J.; IKENO, O. **The Japanese mind:** understanding contemporary Japanese culture. Tokyo: Tuttle Publishing, 2002

DRIFTE, Reinhard. **Japan's foreign policy in the 1990s: from economic superpower to what power?** Hampshire: Macmillan in association with St Antony's College, Oxford; New York: St. Martin's Press, 1996

ESPÍNDOLA, Januário Della Mea; VERGARA, Paulo Monteiro. **O Japão face a aliança norte-americana**: Redefinição do papel japonês como liderança mundial. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nerint/folder/artigos/artigo7.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

FACKLER, Martin. **In Japan, rural economies wane as cities thrive**. The New York Times, New York, 05 Dez. 2007. Tradução minha. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/12/05/business/worldbusiness/05gap.html>. Acesso em 12 fev. 2018.

_____. **In Japan, young face generation roadblocks**. The New York Times, New York, 27 Jan. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/01/28/world/asia/28generation.html>. Acesso em: 6 maio 2017.

FERNANDES, Ronaldo C. **O narrador do romance:** e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

FRAGA, Jefferson Souza; STRACHMAN, Eduardo. **Crise Financeira:** o caso japonês. Nova economia, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 521-554, Dec. 2013). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512013000300002>. Acesso em: 8 jun. 2019.

FUKASAWA, Lídia Massumi. **Dêixis e anáfora na língua japonesa**: um estudo gramatical e linguístico dos mostrativos. 1984. 155p. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/DLO, São Paulo, 1984.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos Estudos Literários. **Revista Anpoll**, v. 1, n. 28, 2010.

GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GUEDES, Bruna Benini Wanick de Almeida. **O Japão do pós-guerra**: a catarse da tradição e da modernidade em Yukio Mishima. 2010. 48 p. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

HASHIMOTO, Shirlei Lica Ichisato. **As representações dos japoneses nos textos modernistas brasileiros**: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Juó Bananére**.** 2012. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2012.

HEUNG, Jimmy Kak Lam. **A comparative study of the themes of Yoshimoto Banana's "First phase Banana": Tugumi, N.P. and Amurita**. 2006. Thesis (Master of Philosophy) – Department of Japanese Studies, University of Hong Kong, Hong Kong, 2006.

IZUHARA, Misa. **Family change and housing in post-war Japanese Society**: The experiences of older women. Vermont: Ashgate Publishing Company, 2000.

KAYSER, Wolfgang. Qui Raconte le Roman. **Poétique**, Paris, nº 4, 1970.

KAZUI, Miyuki. The influence of Cultural Expectations on Mother-Child Relationships in Japan. **Journal of Applied Developmental Psychology**, Amsterdam, v. 18, p. 485-496, 1997. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-applied-developmental-psychology/vol/18/issue/4>. Acesso em: 11 jun. 2018.

LECLERQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. **Anais do XVII do Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e IV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil**, 2006.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MIHM, Gesa Doris. **Shojo and beyond: Depiction of the world of women in fictional works of Banana Yoshimoto**. Arizona: The University of Arizona, 1998.

MIZUNO, Noriko. A família no Japão: a noção de família. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, edição especial, p. 92-93, set. 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/Amanda%20Ara%C3%BAjo/Downloads/48653-197459-1-PB.pdf> . Acesso em: 9 jun. 2019.

MURAKAMI, Fuminobu. Yoshimoto Banana's feminine family. In: _____. **Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture:** A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin. London: Routledge, 2005, p. 58-94.

NAKANE, Chie. ***Tate shakai no ningen kankei****: Tan'itsu shakai no riron* [As relações humanas na sociedade hierarquizada: teoria unificada das relações sociais]. Tōkyō: Kōdansha, 1967.

NUNES, Gabriel Pinto. As primeiras interpretações do *giri* para o Ocidente. **Pólemos**, Brasília, vol. 1, Nº 1, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/polemos/issue/view/1036>. Acesso em: 31 out. 2017.

OCHIAI, Emiko. **The Japanese Family System in Transition – A sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan**. LTCB International Library Foundation, 1997.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e modernidade – mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RAMSAY, Martin. **Single frame heroics: New ways of being in the fiction of Banana Yoshimoto**. Swinburne University of Technology, 2009. Disponível em: <https://researchbank.swinburne.edu.au/file/75bc5a3f-1d14-4b41-9711-7236993ee3bc/1/Martin%20Ramsay%20Thesis.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2017.

RUPP, Katherine. **Gift-giving in Japan**: cash, connections, cosmologies. California: Stanford University Press, 2003.

RYANG, Sonia. **Japan and National Anthropology**: A critique. New York: Routledge Curzon, 2004.

SARMENTO, Claudia. **Crimes cometidos por idosos disparam no Japão**. O Globo, São Paulo, 01 jan. 2013. Seção Mundo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/crimes-cometidos-por-idosos-disparam-no-japao-10934118>. Acesso em: 22 jan. 2019.

SMITH, Robert J. Gender Inequality in Contemporary Japan. **The Journal of Japanese Studies**, vol. 13, Nº 1, 1987, pp. 1-25. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/132584>. Acesso em: 14 nov. 2017.

_____. Making Village Women into "Good Wives and Wise Mothers" in Prewar Japan. **Journal of Family History**, V. 8, Issue 1, pp. 70–84, Mar. 1983. Disponível em: < https://journals.sagepub.com/toc/jfha/8/1>. Acesso em: 14 nov. 2017.

STANLEY, Amy. Adultery, Punishment, and Reconciliation in Tokugawa Japan. **The Journal of Japanese Studies**, Vol. 33, N° 2, 2007, pp. 309-335. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/jjs.2007.0083>. Acesso em: 06 nov. 2017.

SUZUKI, Sadami. Three themes and a few points of view: for rewriting of Japanese modern and contemporary cultural and literary history. **Japan Review**, Kyoto, 5: p. 125-144, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOKIEDA, Motoki. *Daimeishi* (1) e (2) [pronome 1 e 2]. In: ***Nihon bunpō – Kōgohen*** [Gramática japonesa: língua falada]. Tóquio: Iwanami, 1963.

TORRES FILHO, Ernani Teixeira. A crise da economia japonesa nos anos 90: Impactos da bolha especulativa. **Revista Economia Política**, Revista de Economia Política, São Paulo, vol. 17, nº 1 (65), Editora Nobel, janeiro/março, 1983.

TREAT, John Whittier. Yoshimoto Banana Writes Home: Shojo Culture and the Nostalgic Subject. **The Journal of Japanese Studies**, Vol. 19, No. 2, 1993, pp. 353-387.

UEHARA, Alexandre Ratsuo. **A política externa japonesa no final do século XX: O que faltou?** São Paulo: Annablume, Fundação Japão, 2003. Disponível em: <http://www.cebri.org/portal/publicacoes/cebri-tese/politica-externa-japonesa-no-final-do-seculo-xx-o-que-faltou>. Acesso em: 12 nov. 2017.

VOGEL, Ezra F. **Japan's New Middle Class: The salary man and his family in a Tokyo suburb**. Berkeley: University of California Press, 1971.

WATANABE, Paulo Daniel. A reinserção internacional do Japão no pós-segunda guerra mundial. In: **3° ENCONTRO NACIONAL ABRI 2011, 3., 2011, São Paulo. Proceedings online... Associação Brasileira de Relações Internacionais Instituto de Relações Internacionais – USP.** Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000300033&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 19 jan. 2019.

YOSHIDA, Kazuo. The Effect of the Baby Boomer Generation on Japan. **Japan Economic Foundation**, 2005. Disponível em: <https://www.jef.or.jp/jspotlight/backnumber/detail/144/>. Acesso em: 12 nov. 2017.

YOSHIMOTO, Banana. ***Amurita***. Tōkyō: Fukutake Shoten, 1994.

_____. **Amrita**. Tradução de Russell F. Wasden. New York: Grove Press, 1997.

_____. ***Kicchin***. Tōkyō: Fukutake shoten, 1988.

_____. **Kitchen**. Tradução de Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. ***N.P.*** Tōkyō: Kadokawa Shoten, 1992.

_____. **N.P.: A novel**. Tradução de Ann Sherif. New York: Washington Square Press, 1995.

_____. ***Tsugumi***. Tokyo: Chuokoron-shinsha, 2015.

_____. **Tsugumi**. Tradução de Lica Hashimoto. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

ANEXO

Tabela ilustrativa de mostrativos da língua japonesa, adaptada de uma das tabelas contidas na dissertação de mestrado de Fukasawa, que foi baseada nos estudos de Motoki Tokieda.

Distância		**próximo**	**intermediário**	**grande**	**indefinido**	
1ª pessoa	watashi 私 / boku 僕 "eu"	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
2ª pessoa	a n a t a あなた/ kimi 君 "você"	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
3ª pessoa	**Pessoa**	k o n o k a t a このかた/ konohito この人 "esta pessoa"	s o n o k a t a そのかた/ sonohito その人 "essa pessoa"	a n o k a t a あのかた/ anohito あの人 "aquela pessoa"	d o n o k a t a d o n a t a どのかた/どなた d a r e /だれ "quem"	**Pronome substantivo** meishiteki daimeishi 名詞的・代名詞
	Objeto	k o r e これ "este"/ "isto"	s o r e それ "esse"/ "isso"	a r e あれ "aquele"	d o r e どれ "qual"	
	Lugar	k o k o ここ "aqui"	s o k o そこ "aí"	a s o k o あそこ "lá"	d o k o どこ "onde"	
	Direção	k o c h i r a k o c h i こちら/こち "deste lado"	s o c h i r a s o c h i そちら/そち "desse lado"	a c h i r a a c h i あちら/あち "daquele lado"	d o c h i r a d o c h i どちら/どち "de que lado"	
	Relação	k o n o この "este"	s o n o その "esse"	a n o あの "aquele"	d o n o どの "qual"	**Pronome adjetivo** keiyoushiteki daimeishi 形容詞的・代名詞
	Estado	k o n n a こんな "deste modo"	s o n n a そんな "desse modo"	a n n a あんな "daquele modo"	d o n n a どんな "de que modo"	

		konnani こんなに “desta maneira”	sonnani そんなに “dessa maneira”	annani あんなに “daquela maneira”	donnani どんなに “de que maneira”	**Pronome adverbial** fukushiteki daimeishi **副詞的・代名詞**