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

RAFAELLA DENISE LOBO PASTANA

DA POLARIDADE À DUALIDADE

Um estudo da obra literária *Amor insensato* de Jun'ichirō Tanizaki

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

Rafaella Denise Lobo Pastana

rafa.pastana@hotmail.com

DA POLARIDADE À DUALIDADE

Um estudo da obra literária *Amor insensato* de Jun'ichirō Tanizaki

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Grau de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa à Comissão Julgadora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profª. Drª. Neide Hissae Nagae.

.

São Paulo
2016

Nome: Rafaella Denise Lobo Pastana

Título: Da Polaridade à Dualidade: Um estudo da obra literária *Amor insensato* de Jun'ichirō Tanizaki

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Grau de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa à Comissão Julgadora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profª. Drª. Neide Hissae Nagae.

Aprovada em: 19 de setembro de 2016

Banca examinadora

Profª. Drª. Juliana Santos Graciani

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo , PUC- SP

Profª. Drª. Monica Setuyo Okamoto

Istituição: Universidade Federal do Paraná, UFPR

Profª. Drª. Neide Hissae Nagae

Instituição: Universidade de São Paulo, USP

Em especial a todos que amo e ainda amarei. Porque nos encontramos e nos encontraremos no tempo certo de nos encontrarmos e vivemos e viveremos juntos o que é certo vivermos. Porque só quem ama com a alma e não com o ego encontra a verdadeira alegria. E com vocês, amores, a minha alma dança.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Lucivaldo e Sueli pelo grande apoio nessa jornada. À minha irmã Vanessa pelo incentivo e por me inspirar sempre com seu olhar sábio sobre a vida, sua delicada e nobre percepção e sua fala profunda, própria dos artistas.

Aos meus familiares Janeth, Solange e Eduardo pelo acolhimento em São Paulo e os ótimos momentos juntos.

À Profª. Drª. Eli Yamada por ter visto algo em mim em uma época que nem eu mesma era capaz de ver e que me ensinou tanto e ainda ensina com a empatia de uma verdadeira mestra.

À Profª. Drª. Neide Hissae Nagae, pela orientação, aulas e apoio que tanto contribuíram para a minha pesquisa, meu desenvolvimento acadêmico e humano.

A todos os Professores do Centro de Estudos Japoneses, em especial à Profª. Drª. Lica Hashimoto, cujas aulas da graduação de Literatura Japonesa V e de pós-graduação enriqueceram meus conhecimentos e me inspirarão sempre.

A todos os Professores do Diversitas, sobretudo à Profª. Drª. Mara Selaibe pelas contribuições interdisciplinares de Psicanálise e por ter me feito repensar meus próprios julgamentos e crenças, buscando novos caminhos na dissertação.

Aos bibliotecários do Centro de Estudos Japoneses pela amabilidade e pelo apoio recebido.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre 2014 e 2016.

Aos colegas da pós-graduação, pelo tempo juntos e pelas trocas de conhecimentos edificantes, sobretudo Juliana Saito Pinheiro e Lidia Harumi Ivasa e todos os cafés literários que compartilhamos, que trouxeram luz para a pesquisa e gradualmente, consolidaram uma preciosa amizade entre nós que se perpetuará em um tempo muito além do Mestrado.

Ào Nihongo Gakkō da Associação Nikkei de Niterói onde iniciei meu estudo da língua japonesa e hoje tenho a honra de atuar como Professora. Aos Presidentes Américo e Sonia Yoshinaga e às Professoras Camille Watanabe, Midori Yanagui e Raquel Kanno pelo apoio e companheirismo constantes.

Aos alunos que acompanharam minha jornada e constantemente me inspiram a aprender e buscar novos conhecimentos com um sentimento crescente de orgulho e realização. Ao Gleyson Ribeiro Soares pelas trocas benéficas e pela satisfação de em breve deixarmos de ser professora e aluno para nos tornarmos colegas dentro da mesma profissão.

Aos meus amigos Ana Lyra, Flávio Barbosa, Iris Hanae Yamamura, Ludmila Monassa, Mariana Thesi, Philippe Jacques, Priscila Azulay e Tatiana Monassa por estarem ao meu lado também neste momento e por amiúde compartilharmos juntos de resiliência diante da dualidade dos desafios da vida.

Ao Alphonse, Frederico, Luna, Mel e Thomas pela luz que trouxeram à minha vida e pela enorme alegria.

Por fim, gratidão ao Universo e a todo o amor que está presente neste estudo. Gratidão por ter podido aprender tanto nestes últimos anos. Gratidão pelo começo, meio e recomeço (disfarçado de fim). E gratidão a todas as grandes e pequenas coisas que fazem parte disso e que agora são também parte de mim.

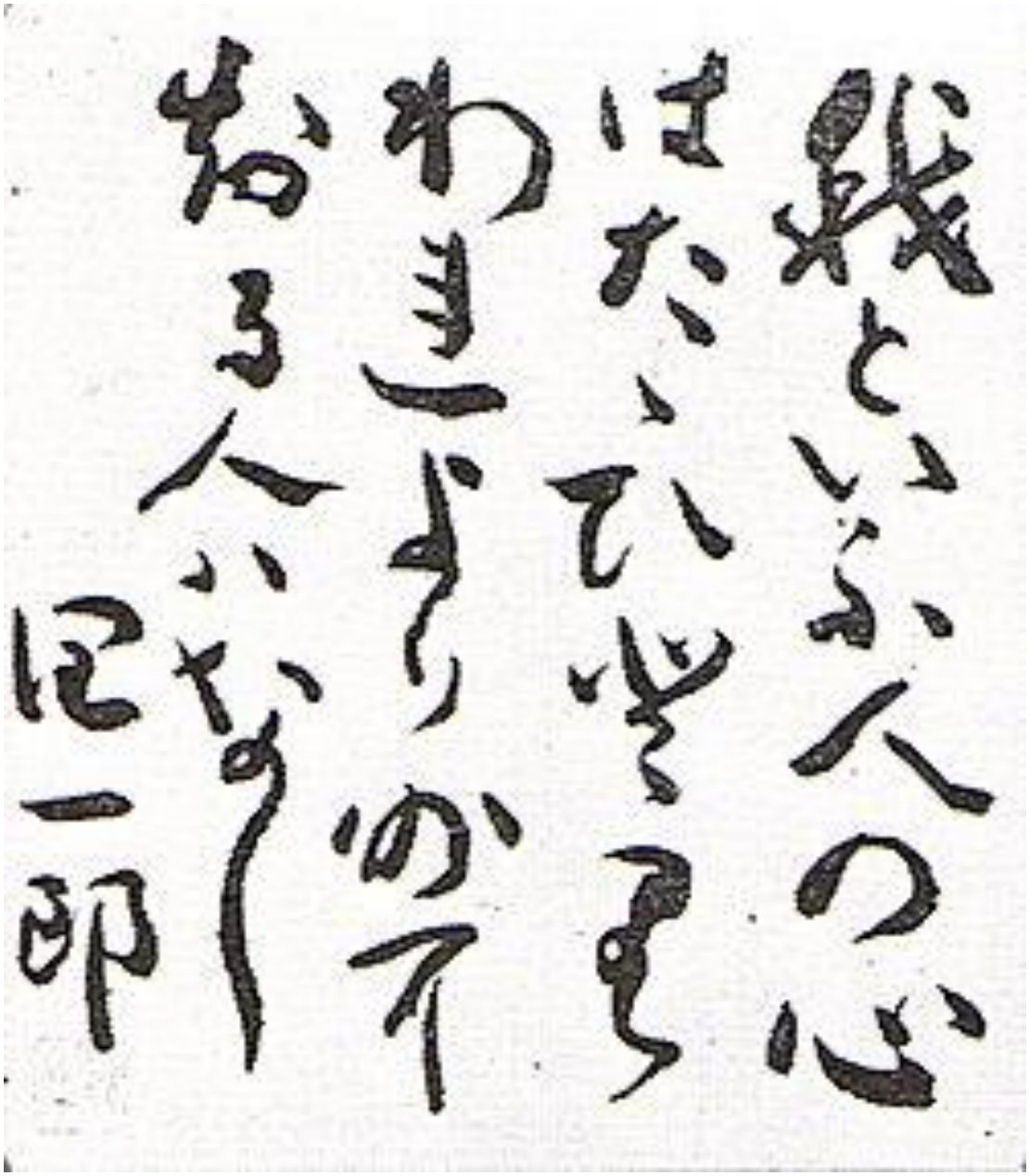


Imagem 1— Legenda: *Tanka* escrito à mão pelo escritor Jun'ichirō Tanizaki em 1963. < https://goo.gl/ecuXJE> Acesso em 02 Jul. 2016

「*我という人の心は ただ ひとり われより外に 知る人はなし*」

"O meu coração é somente um e não pode ser conhecido por ninguém senão eu mesmo"

(*Tanka* escrito por Jun'ichirō Tanizaki em 1963)

[...] Mas, por mais que um casal compreenda um ao outro, por mais que se amem, não é possível esquadrinhar completamente o coração do outro. Se desejar isso, é a gente que acaba sofrendo. Mas, quando tratamos do nosso próprio coração, podemos esquadrinhá-lo por completo se nos esforçarmos. O que podemos fazer em última análise, é chegar a um acordo com o nosso próprio coração, sendo sincero com ele. Se quisermos REALMENTE ver a outra pessoa, não temos outra opção a não ser vermos completa e profundamente a nós mesmos. É isso que eu penso.

(MURAKAMI, Haruki. *Homens sem mulheres.* Tradução: Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015, pp. 38)

A maior parte do planeta é habitada por humanos ainda em estado de praga biológica.
Pessoas que se destroem, destroem seus semelhantes, destroem o meio ambiente, porque ainda não perceberam que é possível "negociar" saudavelmente com a natureza.
Não foram capazes de considerar a fundo a própria configuração biológica. Não perceberam até agora que cada ação que ultrapasse as limitações biológicas traz um custo que será PAGO com a saúde.
A natureza detecta quando aumentamos desorganizadamente em número de espécimes. Entende isso como perigo e dispara em cada um de nós o impulso de auto e mútua destruição para reduzir a quantidade de espécimes ao número que ela, natureza, entende como saudável.
Se nos distribuirmos de forma organizada (orgânica), segundo os critérios da natureza, não precisaremos nos preocupar com o número de espécimes. O problema não está na quantidade de espécimes (este é um pensamento curto), está na qualidade da organização.
A par disso tudo, alguns seres humanos conseguiram gerar em si mesmos uma evolução que entendo seja a nossa operação evolutiva natural: colaboracionismo > generosidade> afeto> amor> amor incondicional.
Precisamos urgentemente reconfigurar nossos sistemas relacionais de forma a torná-los mais naturalmente saudáveis.
Éticas que não consideram e não levam em conta a nossa natureza relacional, não passam de regras comportamentais coletivas que nos colocam em rota de colisão uns com os outros.

(CRAVO, Arly. *Somos mais interessantes do que imaginamos.*v.1. Santa Catarina: Clube dos autores, 2014, pp. 15)

RESUMO

PASTANA, Rafaella. **Da polaridade à dualidade: um estudo da obra literária *Amor insensato* de Jun'ichirō Tanizaki**. São Paulo, 2016, 155p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

O presente estudo intenciona relacionar a obra literária *Amor insensato* do escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki com o corpo bibliográfico utilizado da psicanálise e história. O enredo da obra de Tanizaki apresenta caráter confessional e narra a vida conjugal das personagens Jōji e Naomi. Em determinados aspectos, tal relação se apresenta como uma representação da interação que se deu entre o país Japão e países culturalmente colonizadores pertencentes ao hemisfério ocidental, e aponta as noções assimiladas do Oriente como cultura pouco civilizada e por isso mesmo, incapaz de falar por si mesma em contraste a um Ocidente eleito como superior, moderno e correto em seus saberes tidos como ciências irrevogáveis.

É possível observar também na obra um conjunto de dualidades presentes nas características de Jōji e Naomi, assim como em suas intenções, sentimentos, emoções e escolhas. Busca-se um maior entendimento da obra através da análise do conceito de dualidade presente nas influências taoístas e budistas na cultura japonesa que em muito se diferem do conceito cristão estabelecido no Ocidente de polarização e antítese de pares como bem e mal, masculino e feminino e positivo e negativo.

O conjunto de relações que se dá como a manifestação do "eu" com o "outro" propicia um rico campo de discussão interdisciplinar e constitui o cerne da socialização do homem que acaba não se realizando apenas como encontro, mas também através de diversas formas de superposicionamento em uma massa de conflitos e intolerâncias historicamente renovados em diferentes espaços e culturas. A narrativa de Tanizaki contempla a insensatez da relação de um "eu" ferido com um outro que é seu espelho. Aborda o profundo desafeto, a melancolia e a solidão do indivíduo inserido em uma sociedade que busca modernizar-se aceleradamente como reflexo do Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: culturas, dualidade, interação, Japão, Jun'ichirō Tanizaki.

ABSTRACT

This study intends to relate the psychoanalysis and history bibliographic corpus with the literary work of the Japanese writer Jun'ichirō Tanizaki, entitled *Amor insensato*. Tanizaki's literary work's plot presentes confessional features and narrates the characters Jōji and Naomi's marital life. Under certain aspects, this relationship takes place as a representation of interactions that occurred between Japan and Eastern cultures' colonizing countries belonging to the Western hemisphere, as well as notions assimilated by Eastern cultures of them as uncivilized and therefore, unable to speak for themselves in contrast to an elected West showed as superior and modern, absolutely correct about its knowledge and sciences once regarded as irrevocable ones. It is also possible to notice in the plot a set of dualities into Jōji and Naomi's characteristics, as well as into their intentions, feelings, emotions and choices. Through the analysis of duality's conception present in Taoist and Buddhist influences that took place in Japanese culture and is quite diferente from the Western Christian concept of pairs'polarization and antithesis such as good and evil, male and female, positive and negative, etc. it aims a deeper comprehension of the book.

The set of relations that takes place as the manifestation of "Self" with the "Other" provides a wide field of interdisciplinary discussion and composes the core of men socialization which does not happen only as a meeting, but also as a mass of many forms of super positioning conflicts and intolerance historically renovated in different spaces and cultures. Tanizaki´s narrative includes the insensate relationship between a hurt "Self" with an other one who is just his mirror. It approaches a deep disaffection, melancholy and solitude of an individual inserted in a society that looked for fast modernization as West's reflection.

KEYWORDS: culture, duality, interaction, Japan, Jun'ichirō Tanizaki.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....12

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1- *AMOR INSENSATO* E SUA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA 21

1.1 O autor e sua produção literária ……..…….…21

1.2 Os amantes Jōji e Naomi.....……..……...31

1.3 O foco narrativo, o *watakushi shōsetsu* e a polifonia do "eu".....46

1.4 O tempo e o espaço.....56

1.5 Estrutura literária e estrutura social.....66

1.6 Dualidades: conceito e aspectos da obra 78

CAPÍTULO 2- DUALIDADES E UNICIDADE NA OBRA.....87

2.1 A bondade e a maldade.....87

2.2 A imaturidade, o adulto e suas confluências.....95

2.3 Ocidente, Japão e o sadomasoquismo……..…….....104

2.4 Desejo consciente e inconsciente, a sombra e o "eu".....113

CAPÍTULO 3- A FILOSOFIA DA CULTURA E A "INSENSATEZ".....121

3.1 Individualidade e coletividade.....121

3.2 Sobre homens e mulheres.....127

3.3 O amor e o ódio.....…….….135

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 147

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1– *Tanka* escrito à mão pelo escritor Jun'ichirō Tanizaki em 1963.....07

Imagem 2– Fotografia do escritor Jun'ichirō Tanizaki.....21

Imagem 3– Cena do filme『刺青』- *Shisei* (Tatuagem) de 1966 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura.....29

Imagem 4– *Jorōgumo* ("senhora de ligação" ou "aranha prostituta") por Sekien Toriyama.....30

Imagem 5– Pôster do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura.....42

Imagem 6– Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi cavalga sobre as costas de Jōji.....46

Imagem 7– As *moga* (*modern girl*) na década de 20 fotografadas em Tóquio (Japão).....58

Imagem 8– Fotografia da cidade de Nova York (Estados Unidos) na década de 1920.....64

Imagem 9– Fotografia da cidade de Tóquio (Japão) na década de 1920.....65

Imagem 10– Obra do artista Kashō Takabatake ilustrando a capa da revista *Shōnen Kurabu* (Clube dos Meninos) do Período Taishō. Japão sendo abraçado por nações Ocidentais.....67

Imagem 11– *Sugatami Shichinin Keshō* (Sete mulheres se maquiando no espelho) do artista de *ukiyoe* Kitagawa Utamaro (1753-1806).....72

Imagem 12– Pôster usado na propaganda da cerveja Sapporo datado de 1908-1930 e exibido no Museu da Cerveja Sapporo.....73

Imagem 13– *Arcanjo Miguel* por Guido Reni (1636).....82

Imagem 14– Selo chinês. Pan Ku segura o céu com os pés fincados na terra.....84

Imagem 15– Símbolo do *Yin* e *Yang* 85

Imagem 16– *O Nascimento de Vênus* pintado por Sandro Boticcelli (1483).....91

Imagem 17–Pintura *ukiyoe* de Ichiyusai Kuniyoshi. A mulher tem sua verdadeira natureza refletida por sua sombra com formato de raposa.....92

Imagem 18– Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi flerta com Jōji, Hamada e Kumagai quando todos dormem juntos.....94

Imagem 19– Cena do filme *Lolita* de 1997 adaptado do romance de Vladimir Naobokov e dirigido por Adrian Lyne em que Humbert abraça Dolores.....98

Imagem 20– Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Jōji tira fotos de Naomi.....99

Imagem 21– Cena do filme *A Vênus das Peles* de 1994 adaptado do romance de Leopold von Sacher Masoch e dirigido por Maartje Seyferth e Victor Nieuwenhuijs em que Wanda subjuga Severin.....109

Imagem 22– Cena do filme *Justine, os infortúnios da virtude* de 1969 adaptado do romance do Marquês de Sade e dirigido por Jess Franco em que Justine é torturada e violada.....110

Imagem 23– Cena do filme *A História de O* de 1975 adaptado do romance de Pauline Reáge e dirigido por Just Jaeckin em que O tem sua pele marcada com ferro em brasa.....110

Imagem 24– Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi cavalga sobre as costas de Jōji e o humilha.....111

Imagem 25– Pintura da romancista Murasaki Shikibu (973 -1014) que viveu no período Heian feita por autor desconhecido.....129

Imagem 26– Representação de mulher da corte do Período Kamakura (1185 -1333) escaneada do livro *The History of Women's Costume in Japan*.....130

Imagem 27– Uma das poucas mulheres de Kashō que foram pintadas na rua em dezembro de 1926 na revista *Shōjo gahō* (Ilustrações de meninas); Japão e Ocidente em harmonia em 27 de maio na revista *Fujo kai* (Mundo feminino); Sorvendo soda através de um canudinho em 26 de maio na revista *Fujo kai* (Mundo feminino).....131

Imagem 28– *Moga* (*modern girl*).....132

INTRODUÇÃO

A obra literária *Amor insensato*[1] (痴人の愛–*Chijin no Ai*) publicada em 1924 pelo escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki[2] (谷崎潤一郎) apresenta uma relação passional vivida pelo engenheiro japonês Jōji e a adolescente ocidentalizada Naomi. Em determinados aspectos, é possível reconhecer que ambos representam na narrativa respectivamente um Japão que tenta se modernizar, inseguro, deslocado em meio às mudanças e um Ocidente[3] moderno, impositivo e cruel. A partir disso, acredita-se que alguns fenômenos históricos e culturais são bastante relevantes para a compreensão da narrativa que se realiza no Período Taishō (1912-1926) do Japão, marcado por uma profunda industrialização, ocidentalização e modernidade que já tivera início no Período Meiji (1868-1912). Igualmente importante se apresenta a exploração do indivíduo e de sua indiossincrasia inserida nesse contexto.

A literatura se apresentou amiúde como um campo fértil no que concerne à apreensão e compreensão de uma época, do seu pensamento e hábitos, assim como a exploração da subjetividade e psicologia humanas. Os processos históricos e culturais não são enfraquecidos pelo teor literário ou tampouco recursos literários esboçam relatos mentirosos, como apontou Vargas Llosa (2002) em seu trabalho *La verdad de las mentiras*. Ao contrário, a literatura tende a refletir as necessidades, conflitos, ambivalências de um indivíduo inserido em um meio cultural e histórico que se perpetua através do tempo e espaço realizando encontros múltiplos

---

[1] *Amor insensato* (痴人の愛 - *Chijin no Ai*) teve no Brasil duas publicações. A primeira se deu no ano de 1986 através da Editora Brasilense e a tradução foi feita por Sônia Coutinho diretamente do japonês. O nome escolhido para a obra foi *Naomi.* Em 2004, a Companhia das Letras relançou a obra japonesa dessa vez sob o título *Amor insensato* e a tradução foi realizada por Jefferson José Teixeira também do japonês para o português. Ambas edições não diferem muito no que diz respeito à apreensão do enredo. A escolha na presente pesquisa, no entanto, deu-se pela versão mais recente intitulada *Amor insensato* e as referências utilizadas no presente estudo se apoiam na tradução de Jefferson José Teixeira e na versão em japonês da obra publicada pela editora Shinchōsha em 2003.

[2] Utiliza-se no presente estudo o sistema de romanização Hepburn ou *Hebon-shiki*. A versão revisada do sistema de romanização Hepburn usa um macron (-) para indicar algumas vogais longas, e um apóstrofo (') para indicar a separação de fonemas facilmente confundidos. Por exemplo, o nome 潤一郎 (じゅんいちろう), escrito com os caracteres *kana ju-n-i-chi-ro-u*, romaniza-se *Jun'ichirō* usando o sistema Hepburn. O mesmo ocorre com outros nomes japoneses que apesentam características semelhantes de pronúncia e palavras de origem japonesa como *shōsetsu* (romance) cuja primeira vogal se apresenta longa. Este sistema é bastante usado no Japão por estudantes e acadêmicos estrangeiros.

[3] Entende-se aqui por Ocidente não a diversidade de culturas que compõem o hemisfério oeste, mas sim o modelo de um Ocidente colonialista e imperialista sobretudo estadunidense e europeu que se posicionou como explorador e dominante diante de outros povos e cuja cultura foi muitas vezes exportada por meio de enciclopédias, filmes, revistas, etc. em um conceito ratificador de padrões comportamentais, morais e físicos tidos como "mais certos" e "mais civilizandos" do que outros. O Ocidente aqui exclui não apenas o Oriente, mas sua própria polifonia e diversidade. Exclui também a realidade de uma Europa da década de 1920 abatida pela Primeira Guerra Mundial, imersa na pobreza e doença e em seu lugar oferece a fantasia dos filmes mudos da época.

com leitores em um tempo distinto. Traduzem-se então como imensuráveis as contribuições da literatura para os estudos no âmbito da psicologia e da história.

Seguindo uma ordem inversa, o presente trabalho opta pela utilização de um corpo bibliográfico psicanalítico e histórico a fim de inspecionar na obra literária *Amor insensato* o conjunto de relações que se deu entre países ocidentais e o Japão assim como a individualidade das personagens. A bibliografia interdisciplinar é buscada como uma tentativa de trazer as contribuições que outras ramificações da Ciências Humanas em consonância com a bibliografia da literatura podem proporcionar na apreensão da narrativa, enriquecendo a pesquisa.

Em relação à produção literária do autor do presente estudo, Jun'ichirō Tanizaki, pode-se afirmar que devido a uma estilística muito particular, sensualidade e fetichismo em suas obras, ele não encontrou inicialmente uma recepção calorosa dos críticos japoneses da época, sendo considerado menor se comparado aos outros autores. Contudo, o escritor japonês renomado Nagai Kafū após ler os contos de Tanizaki tornou-se grande admirador de seu trabalho, tecendo críticas positivas ao seu respeito que contribuíram bastante para a sua notoriedade e ascensão no meio literário. Em seu estudo, Donald Keene escreveu:

> Em novembro de 1911, na época em que "Um Segredo" apareceu, Nagai Kafū publicou um artigo sobre Jun' ichirō Tanizaki no *Mita Bungaku*. Era extremamente laudatório, começando com a seguinte afirmação: "Jun' ichirō Tanizaki obteve sucesso ao explorar um domínio da arte que até agora, no mundo da arte literária de Meiji, ninguém teve coragem de fazer, ou nem teve o desejo de explorar. Em outras palavras: Jun' ichirō Tanizaki possui qualidades e habilidades que nenhum de nossos outros autores possuem"[4]. Três pontos são destacados: o profundo mistério provocado pela veneração carnal, o intenso prazer saboreado pela dor física; a preocupação com a civilização urbana; e o estilo perfeito". (KEENE, 1998)[5]

Tanizaki, anos mais tarde, reconhecido já como escritor profissional, recebeu o Prêmio Imperial da Literatura em 1949 e foi o primeiro autor japonês a ser eleito membro honorário da *American Academy and Institute of Arts and Letters* em 1964.

Em Isotani (2016) é escrito:

> Donald Keene (KEENE, 1998) ainda ressalta que, diferentemente de escritores como Natsume Sōseki (1867-1916), que trabalhou o egoísmo advindo do ideal individualista do capitalismo; como Mori Ōgai (1862-1922) e o tradicionalismo dos valores do *Bushidō*; como Shimazaki Tōson (1872-1943) e a confissão como escopo

[4] KAFŪ, N. 1911. *In*: Keene, 1998.

[5] KEENE, Donald. *Dawn to the West: a history of Japanese literature.* Nova York: Columbia University Press, 1998.

> do texto, Jun'ichirō Tanizaki faz uma crítica à admiração idealizada de uma realidade inexistente, à decadência como tema para "re-valorizar" o que jamais foi perfeito. Isto é, apesar de ambientar o enredo em épocas passadas, o autor não super-valorizou aquele cenário, mas o utilizou para criar obras ficcionais que transmitissem a sensação de realidade, abrindo espaço para se discutir mais do que o amor perfeito ou sobre as incroguências entre presente e passado. (ISOTANI, 2016, p. 102)[6]

O amor como ato finalizado, puro e feliz não faz parte da narrativa de Tanizaki que ao contrário, elege com interesse os dissabores, a dualidade e o prazer associado à dor e agonia nas relações amorosas que se apresentam sempre marcadas por uma forte sensualidade. Segundo o trabalho de Fernandez (1976), as personagens de Tanizaki são apresentadas nas narrativas com certo determinismo e mantidas como marionetes, não se estendendo ele em longas descrições. Em um contexto erótico, seriam as personagens como caricaturas, não podendo ser esquecido que tais se apresentam como a quintessência da personalidade.

Apesar da sexualidade se manter como um elemento muito presente na literatura de Tanizaki, no presente estudo, acredita-se que esta se dá apenas como a superfície, revelando em um segundo momento um desejo mais profundo do que o meramente sexual que traduz o senso de inadequação do indivíduo. O presente trabalho busca analisar *Amor insensato* além da sexualidade.

Ito (1991) em sua obra *Visions of desire: Tanizaki's fictional worlds* aborda a problematização entre identidade cultural e a aspiração por uma cultura diferente do indivíduo nos romances de Tanizaki, assim como o conflito da subjetividade das personagens. Além disso, Ito também ressalta dois aspectos na literatura de Tanizaki: a inclinação masculina de transformar as mulheres em ícones culturais como uma projeção dos próprios desejos e a narrativa do protagonista que apresenta ao leitor um universo subjetivo em forma de diário.

Como em Ito, o presente estudo busca valorizar a questão cultural e de identidade das personagens em *Amor insensato*, procurando explorar a subjetividade.

As razões que conduziram a elaboração e produção do presente estudo se apoiam na percepção do forte senso de dualidade que se dá na obra *Amor insensato*, assim como a perda de suas potencialidades na tentativa de cisão dos pares que constituem o enredo. Obras literárias produzidas no Ocidente, apesar de pelo próprio processo da construção do romance trazerem um alto nível de complexidade e dialogar também com a dualidade, difere-se quanto a

[6] ISOTANI, Mina. " *Modan gâru*– garota moderna e sexualidade" e"Jun'ichirô Tanizaki". In: *A Representação do Feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna*. São Paulo: 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo), pp. 69-77; pp. 100-107.

elegibilidade de determinados aspectos e a apreensão do leitor dos mesmos, acostumado muitas vezes a uma categorização de “certo” e “errado” ou mesmo, “heróis” e “vilões”.

A dualidade da narrativa de Tanizaki envolta em uma atmosfera erótica fomenta variadas discussões e suscita especulações em torno do caráter e das emoções das personagens, tornando-se necessária uma análise desse conceito.

Filosofias que tiveram grande atuação na cultura japonesa viabilizam uma compreensão de pares duais, diferindo-se muito do cristianismo implantado no Ocidente, cujo suporte se dá principalmente na polarização e antítese desses mesmos pares. Em *Amor insensato*, conceitos como bem e mal, amor e ódio, individual e coletivo, masculino e feminino, Ocidente e Oriente convergindo para o ato sexual estão presentes e faz-se necessária a inspeção desses elementos que não inspiram uma separação, porém sim uma amálgama. Não encontramos em *Amor insensato* criaturas boas e más, porém sim seres com suas próprias interseções em evidência.

As obras de Jun’ichirō Tanizaki além de serem importantes no estudo da literatura japonesa por seu valor estético e por pertencerem à escola *Tanbiha*[7], são também bastante apreciadas e lidas em diversos países no mundo inteiro. A áurea de mistério e sensualidade presente nas suas narrativas expressam uma fonte inesgotável de material para o meio acadêmico. No Brasil, grande parte das obras de Tanizaki foram traduzidas para o português e nos círculos dos Estudos Japoneses, muito se discute sobre elementos que vão desde a construção estética literária até pormenores psicológicos, culturais ou políticos presentes em seus enredos.

Em 2007, o escritor e jornalista brasileiro Bernardo Carvalho, cujos romances *Mongólia* e *Reprodução* receberam o Prêmio Jabuti em 2004 e 2014 respectivamente, produziu a obra *O sol se põe em São Paulo* que apresenta a personagem Setsuko, admiradora dos livros de Tanizaki. No relato da vida da personagem a um narrador protagonista, é tecido intencionalmente um pastiche das obras de Tanizaki. Seu relato encontra elementos de sensualidade e homossexualidade.

A justificativa do presente estudo se faz através da necessidade de pesquisas no Brasil sobre esse autor japonês de tamanha importância que tem tanto a dizer e cujas obras suscitam reflexões profundas. Torna-se necessário também observar a literatura com um olhar dissociado de um campo isolado e puramente ficcional, distante e reduzido como muitas vezes é encarada

[7]*Tanbiha* (耽美派)- Escola literária da qual Jun’ichirō Tanizaki fez parte ao lado de autores como Ryūnosuke Akutagawa, Haruo Satō, Motojirō Kajii, Kafū Nagai e Edogawa Rampo e que apresentava influências de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire como o satanismo e a morte. *Tanbiha* valorizava a “arte e beleza acima de tudo”, contra o objetivismo da época.

no mundo contemporâneo das ciências exatas, imediatas e desumanizadoras. Acredita-se, sobretudo, que *Amor insensato* é uma obra sobre o desamor de indivíduos por si mesmos e consequentemente, pelos outros e como esse desamor expandido desemboca em uma sociedade, escoando para o mundo até que o mesmo desamor seja recebido de volta em um ciclo de egoica (in)felicidade. Não por acaso, a obra foi produzida em um período entre duas grandes guerras mundiais.

Torna-se importante também o conhecimento e estudo de obras orientais que corroboram para uma plasticidade de olhar sobre o "outro", a sociedade, a história e consequentemente nós mesmos. O Brasil é o país onde se deu a maior imigração de japoneses no século passado e é conhecido como uma nação de diversidades por ter acolhido e ainda acolher diferentes etnias, culturas, credos e origens onde se incluem povos do Oriente. Todavia, dentro de alguns núcleos essa mesma diversidade ainda esbarra em preconceitos calcificados como uma herança histórica de separação etnocêntrica. A literatura viabiliza diálogos e entendimento. Em um mundo onde conflitos e intolerâncias se renovam tornando inviável a coexistência, a palavra se faz indispensável.

Tanizaki em *Amor insensato* não fala apenas de mulheres e homens, sensualidade e desejo, mas também estabelece um recorte de um dado histórico e de um encontro de culturas que se deu mais como um superposicionamento de uma das partes que buscou aniquilar o outro através da hegemonização e da submissão, mesmo sendo seus próprios indivíduos igualmente frágeis e humanos. Entrementes, o autor também nos apresentou um enredo onde a dualidade se faz presente em personagens que antes de serem cruéis com os outros são cruéis consigo mesmos e um mundo de cisão entre Ocidente e Oriente onde raras vezes se deu um verdadeiro diálogo. Se por um lado, a subjetividade não ganha expressão no relato distanciado, na enumeração de fatos amiúde seletiva ou alterada, muito forte se traduz na literatura e na sua linguagem e efeito que não são sincrônicos, mas sim diacrônicos.

No que se refere à estrutura da pesquisa, ela se estabelece da seguinte forma: no Capítulo 1, "*Amor insensato* e sua construção literária", propõe-se uma apresentação de Jun'ichirō Tanizaki, expondo dados de sua biografia e produção literária. É feita também uma breve análise do conteúdo de suas obras e elementos presentes na construção de sua narrativa como um fio condutor tais quais a sombra, a dualidade, o mistério, a sensualidade e o feminino. Mais adiante, apresenta-se um resumo da obra literária *Amor insensato*, enumerando-se os fatos narrados por Jōji de sua vivência ao lado de Naomi. Foram inseridas citações diretas do livro publicado no Brasil em 2004 com notas de rodapé da publicação em língua japonesa a fim de

se verificar com acuidade as descrições e falas das personagens. Ainda no Capítulo 1 em 1.3, é feito um exame do *Watakushi shōsetsu* que foi um estilo literário japonês caracterizado principalmente pela autoficção e no qual *Amor insensato* pode ser inserido. Em 1.4, propõe-se uma apresentação e análise do tempo e espaço referentes ao ano de publicação e o meio em que se desenvolve o enredo da obra de Tanizaki seguido de uma inspeção dos contextos sociais em 1.5. Tais subcapítulos fazem uso da bibliografia da história a fim de se compreender os fenômenos que se realizavam no Japão e no Ocidente em 1924, assim como as causas que levaram a tais fenômenos. As citações da obra de Tanizaki mais uma vez se fazem presentes a fim de se observar a influência dos elementos históricos e aspectos culturais nas falas das personagens. A questão racial também é mencionada com o propósito de esclarecer questões pertinentes no que diz respeito às tensões de identidade e cultura. Por fim, o Capítulo 1 se encerra com a abordagem do conceito de dualidade no Japão e no Ocidente, evidenciando-se uma nítida diferença na apreensão desse conceito devido às heranças filosóficas chinesas e às influências hebraico-cristãs. Tal apresentação se faz necessária para se compreender os pares que constituem *Amor insensato* sem colocá-los em uma categoria antagônica, mas sim dual.

No Capítulo 2 "Dualidades e unicidade na obra", inicia-se a inspeção dos pares existentes na narrativa de Tanizaki como a bondade e a maldade e de como o que é atribuído como "mau" em Naomi satisfaz um desejo neurótico de Jōji, tornando-se "bom". Em seguida, analisa-se a relação do adulto e da criança/adolescente na obra e de como Jōji e Naomi se relacionam com a sociedade que os circunda transitando entre esses estágios. Também é abordada a retomada da infância na literatura e psicanálise clínica assim como a necessidade do tempo pretérito para o artista no início do século XX. Em 2.3, propõe-se uma investigação das relações que se deram entre o Japão e Ocidente e da representação na obra de Jōji e Naomi desses pares. Além disso, busca-se verificar as características do masoquismo e sadismo dentro do relacionamento afetivo das personagens que se mesclam também em uma estrutura dual de sofrimento e prazer. Em 2.4, é feito um exame dos desejos conscientes e inconscientes na obra com referência ao Arquétipo de Sombra proposto por Jung em seus estudos a fim de analisar o comportamento social e o comportamento velado do casal onde desfrutam de seus desejos.

No Capítulo 3, faz-se uma investigação da individualidade e do coletivo no contexto japonês e Ocidental a fim de se verificar os contratos psicológicas que Jōji e Naomi estabelecem com a sociedade a fim de que seus egos sobrevivam e se realizem de algum modo, sem ocasionar uma ruptura com o meio que habitam. É realizada também uma exploração dos termos "louco", "insensato" e "idiota" (na versão japonesa) presentes na narrativa. Em 3,2 é

proposta uma inspeção da relação entre homens e mulheres com ênfase no contexto social do início do século XX e os casos de Histeria estudados por Freud. O conflito e as dificuldades das relações afetivas proporcionados por uma sociedade que valoriza o poder ao invés do amor são analisados a fim de se observar a relação de Jōji e Naomi que se desdobra rompendo com alguns padrões impostos. Por último, segue o subcapítulo "O amor e o ódio" onde esses dois sentimentos concebidos muitas vezes como opostos, mas completamente confundíveis e porosos são abordados dentro da relação de Jōji e Naomi, procurando-se compreender seus mecanismos e papéis em *Amor insensato.*

Nas Considerações Finais, alguns pontos como a importância da interdisciplinaridade da psicanálise e história dentro do presente estudo literário assim como a dualidade são retomados a fim de serem reforçados. As conclusões são tecidas. Acredita-se que o homem ocupa um papel central no que tange às mudanças necessárias de uma sociedade atual ainda extremamente combativa e conflituosa. A consciência de si mesmo e do meio que ocupa faz-se importante. Desse modo, a literatura viabiliza o desenvolvimento da percepção e do olhar mais sensível do indivíduo, re-humanizando-o e re-integrando-o. As personagens de Tanizaki que nutrem em si mesmas um auto-desprezo capaz de magoar a si mesmas e ao outro traduzem o ser humano em seu estado de doença egoica, desamparo e amiúde frustração ao tentar encaixar-se fora de si mesmo.

Capítulo 1

AMOR INSENSATO E SUA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

1.1 O autor e sua produção literária

> "[...] Por que não me olhas, Iocanaan? Teus olhos, que eram terríveis, tão cheios de ódio e escárnio, estão fechados agora. Por que estão fechados? Abre-os! Ergue as pálpebras, Iocanaan! Por que não me olhas? Estás com medo de mim, Iocanaan, e por isso não me olhas? E a tua língua, que era como uma serpente vermelha expelindo veneno, não se move mais, nada diz agora, Iocanaan, aquela víbora vermelha que cuspilhava veneno contra mim? É estranho, não? Como é que a víbora vermelha já não se move?... Consideraste-me ninguém, Iocanaan. Desprezaste-me. Pronunciaste ignóbeis palavras contra mim. Trataste-me como uma meretriz, uma dissoluta, a mim, Salomé, filha de Herodíade, princesa da Judéia! Bem, Iocanaan, eu estou viva; mas tu estás morto e tua cabeça me pertence. " — Oscar Wilde — *Salomé* [8]

Imagem 2— Legenda: Fotografia do escritor Jun'ichirō Tanizaki.
< https://filmow.com/Jun'ichirō-tanizaki-a237462/> Acesso em 27 Jun. 2016

[8] Salomé no drama teatral de Oscar Wilde canta a passagem, segurando a cabeça decepada de Iocanaan (João Batista). Salomé realiza numa festa do palácio de Herodes Antipas, seu tio e padrasto, a dança dos sete véus. Embriagado e fascinado com Salomé, Herodes diz para que a sobrinha e enteada peça o que quiser. Influenciada pela mãe Herodias que detesta João Batista pelo fato deste tê-la acusado de pecado e adultério, visto que havia deixado seu esposo Herodes Filipe e unido-se ao próprio cunhado, Salomé pede a cabeça de João Batista numa bandeja de prata. O cumprimento do pedido se dá. A história tem origem bíblica e se encontra nos relatos de Mateus (14-1-11) e Marcos (6, 17-28) que em muito se assemelham.

Jun'ichirō Tanizaki (谷崎 潤一郎) nasceu em Tóquio em 24 de julho de 1886 e faleceu em 30 de julho de 1965. Estudou literatura japonesa na Universidade Imperial de Tóquio e foi um romancista bastante conceituado no meio literário. Recebeu o Prêmio Imperial da Literatura em 1949 e foi o primeiro autor japonês a ser eleito membro honorário da *American Academy and Institute of Arts and Letters* em 1964. No cenário literário brasileiro, várias obras suas foram traduzidas para o português. Além de *Amor Insensato* (『痴人の愛』–*Chijin no Ai*) , outras como *A chave* (『鍵』– *Kagi*) em 2000 , *Voragem* (『卍』– *Manji*) em 2001, *O diário de um velho louco* (『瘋癲老人日記』– *Fūten rōjin nikki*) em 2002, *Há quem prefira urtigas* (『蓼喰ふ蟲』– *Tade kū mushi*) em 2003, *As Irmãs Makioka* (『細雪』– *Sasameyuki*) em 2005, *Em louvor da sombra* (『陰翳礼讃』– *In'ei Raisan*) em 2007 e *A vida secreta do senhor de Musashi e Kuzu* (『武州公秘話』– *Bushukō Hiwa* e 『吉野葛』– *Yoshino kuzu*) em 2009 foram publicadas no Brasil.

Tanizaki fazia parte de uma família de mercadores e durante a sua juventude foi grande admirador das influências do mundo ocidental e do conceito de modernidade e progresso que era absorvido pelo Japão, vivendo por um curto período de tempo em uma casa ao estilo ocidental em Yokohama, o tipo de vida juvenil e boêmia. Fez parte da escola *Tanbiha* (em ideogramas 耽美派, cuja tradução seria "escola estética") que valorizava muito a beleza e recebera influências de escritores estrangeiros como Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, opondo-se ao objetivismo do Modernismo. Seu gosto pelas tendências estrangeiras, no entanto, viria a mudar posteriormente após o Grande Terremoto de Kantō em 1923 com sua ida para Quioto e o desenvolvimento de um profundo interesse pela cultura japonesa tradicional.

Tanizaki também traduziu do inglês para o japonês obras de autores ocidentais renomados como Oscar Wilde e Stendhal e para o japonês moderno, obras da literatura clássica japonesa como *Genji Monogatari*[9]. *Amor insensato*[10] foi escrito em 1924 após o Grande Terremoto de Kantō[11], período em que Tanizaki se voltou mais para as tradições do Japão. No

---

[9] *Genji Monogatari* (『源氏物語』*The tale of Genji* na versão em inglês) é uma obra clássica da literatura japonesa, cuja autoria é atribuída à nobre Murasaki Shikibu nos primeiros anos do século XI. *Genji Monogatari* ilustra detalhadamente os costumes da alta corte no Período Heain (704- 1185).

[10] A obra *Chijin no Ai* teve seus primeiros capítulos publicados no período entre março e junho de 1924 no *Ōsaka Asahi Shinbun* (大阪朝日新聞– Jornal Asahi de Osaka), porém quatro meses depois o periódico feminino *Jōsei* (女性– Mulher) se encarregou de publicar os capítulos remanescentes. Vários editores japoneses e norte-americanos compilaram os capítulos e publicaram-nos como um romance em 1947.

[11] Grande Terremoto de Kantō foi um violento sismo na região de Kantō, na ilha japonesa de Honshū às 11:58 da manhã do dia 1 de setembro de 1923, chegando a uma magnitude entre 7.9 e 8.3 na escala Ritcher e durando entre

entanto, observa-se na obra fortes traços ocidentais e uma idolatria ao Ocidente vista pela ótica de Jōji que classifica a si mesmo como um homem fraco e inseguro. O olhar sobre as tendências ocidentais que adentravam o Japão não deve ser visto de maneira representativa do gosto de Tanizaki pela cultura tida como ocidental, mas do Tanizaki residente em Quioto em uma nova fase que estabelece um olhar mais crítico sobre a relação que se deu entre Japão e o Ocidente.

Na década de 1930, as obras de Tanizaki encontraram censura devido ao foco dado em suas narrativas ao Japão feudal em contraste ao Japão militarizado da época, fruto de uma política armada que ingressara na lista de países colonizadores e anos depois, tomaria parte na Segunda Guerra Mundial, estabelecendo uma aliança com a Alemanha e Itália ao formarem o Eixo.

Após a Segunda Guerra Mundial, Tanizaki voltou a alcançar notoriedade nos círculos literários e reconhecimento pelo valor artístico de suas obras. A sensualidade e as mulheres sempre foram muito presentes nas narrativas de Tanizaki, fossem elas ocidentalizadas como a Naomi de *Amor insensato* ou japonesas com uma conduta mais tradicional como a Yukiko de *As irmãs Makioka*. Uma áurea enigmática sempre as envolve e através da visão de um fascinado narrador, é possível se aproximar de uma pista, algo que não chega a ser definido ou fechado, porém sim escapa.

A intenção real destas mulheres ou seus pensamentos mais profundos muitas vezes permanecem sigilosos e inalcançáveis. Delas, obtemos através do narrador, a descrição física, suas falas, suas atitudes e comportamento. Sobre seu real caráter ou intenções, no entanto, cabe ao leitor somente intuir. Tanizaki haveria despertado interesse pelas mulheres do período clássico como objeto de estudo em suas obras literárias devido aos seus hábitos mais reservados, fugitivos, sóbrios, permanecendo nas sombras.

Apesar de em muitas obras como *Voragem* e *As irmãs Makioka* prevalecer um louvor à beleza japonesa clássica como mãos e pés delicados, pele alva, rosto ovalado, em *Amor insensato,* prevalece uma Naomi que se bronzeia e deixa a pele descascar, espontânea, que sente prazer em se exibir para Jōji e para quem quiser vê-la. Que se expõe dormindo seminua e que se deixa banhar sem demonstrar nenhum sinal de decoro ou enrubescimento. Ainda assim, no entanto, Naomi se dá ao direito do silêncio em algumas ocasiões. Não por recato, mas por ser ardil e saber usar as palavras ou o silêncio com acuidade ao seu favor.

---

4 e 10 minutos. A cidade portuária de Yokohama foi destruída e as prefeituras vizinhas de Chiba, Kanagawa, Shizuoka e Tóquio. O poder e intensidade do terremoto teria movido a estátua do Grande Buda de 93 toneladas em Kamakura por uma distância de 60 cm. Cerca de 105385 pessoas haveriam morrido e outras 37000 foram dadas como desaparecidas e posteriormente, mortas. (TAKAGI, Takashi. *Daishinsai 1923nen Tōkyō* (O Grande Terremoto de Tóquio no ano de 1923). Japão: Harashobō, 1983)

Em seu artigo "O Feminino das obras de Tanizaki Jun'ichirô", Ninomiya (2000) fala sobre as mulheres de Tanizaki:

> A mulher, os pés femininos, suas excretas, a meia luz, a crueldade feminina permeiam toda sua obra. Ele próprio se declarou feminista, dizendo que em tudo o que diz respeito ao amor ele é fetichista, fanático, radical. E que não trata as mulheres como objeto e sim que as vê como seres superiores a ele. (NINOMIYA,2000, p. 179)[12]

Tanizaki parece tentar alcançar as mulheres em toda a sua complexidade, aceitando-as, amando-as como são, mas sempre pendendo para aquelas cujo caráter se encontra corrompido ou degenerado, como afirmou Utsugi, protagonista na obra *Diário de um velho louco* e o próprio Jōji em *Amor insensato.*

A valorização dada pelos personagens masculinos Jōji e Utsugi a estas mulheres (Naomi e Satsuko) é descrita nas obras como um interesse mórbido pelo que é belo e vil ao invés da simples beleza acompanhada de bondade inofensiva e previsível. Tanizaki em sua narrativa parece optar pela beleza desvinculada do que é concebido como "bom" e permite as mulheres que atuem conforme seus instintos e impulsos, isentando-as de qualquer culpa ou represália por suas escolhas. No enredo, categorizar condutas e comportamentos como "bom" ou "mau" ao lê-lo é abrir mão da complexa dualidade que constitui o texto.

Constantemente durante a narrativa de *Amor insensato* e o *Diário de um velho louco*, os hábitos ocidentais de ambas mulheres são ressaltados e colocados em contraste com a beleza japonesa tradicional. Em *Diário de um velho louco*, a comparação que Utsugi faz se dá entre a sua nora Satsuko, ex-corista com cabelos artificialmente ondulados, maquiagem densa e ornamentada com joias, e sua própria mãe, trajada em quimono tradicional, com as sobrancelhas raspadas e os dentes tingidos de negro. Às duas ele atribui beleza, mas é aos encantos da nora que ele sucumbe impotente e servil à guisa da beleza clássica japonesa e sombria da mãe que revestia em si um coração bom e generoso.

Em *Voragem*, observamos uma personagem chamada Mitsuko, bela e fraudulenta que não hesita em se envolver em um romance escandaloso com a amiga Sonoko e o marido desta Eijirō. O relato contado por Sonoko ao seu médico, contudo, apesar de exibir alguma mágoa, não expressa raiva. Ao fim da obra, Sonoko admite com pesar sentir saudades da amiga e amante. Sobre os sentimentos de Mitsuko, mais uma vez, só podemos inferir uma profundidade

[12] In *Anais: XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa.*

dos mesmos ou sua real intenção. Ela poderia tanto ser movida pela paixão por seus amantes como por um egoísmo e ódio latentes. Ela poderia ser movida ainda pelos dois sentimentos. As respostas não são dadas pelo autor que tece a obra pelos olhos de uma enamorada Sonoko visivelmente com o juízo abalado.

No ensaio *Em louvor da sombra*, Tanizaki disserta sobre a arquitetura, arte, vestuário, comida e teatro japoneses e sobre o gosto de sua cultura pela sombra, pela penumbra em contraste à iluminação moderna ocidental. A sombra seria um artifício útil para ressaltar a beleza japonesa e a luminosidade artificial não seria favorável. A luz seria atribuída ao Ocidente e a sombra ao Japão.

É importante ressaltar que a sombra que o autor aborda não constitui apenas a sombra por definição formada pela ausência parcial de luz, proporcionada pela existência de um obstáculo, mas um conjunto de elementos simbólicos que vão desde a penumbra até o mistério, o secreto, a sujeira, o selvagem, o feminino, o inconsciente, etc. A sombra de Tanizaki é uma sombra que acolhe e ama aquilo que o Ocidente rejeita. Tanizaki chega a expor em seu ensaio a sombra que ultrapassa o quimono, pele e dentes e atinge o âmago feminino.

> Conforme escrevi em "Isou'an Zushou", o homem moderno, há muito habituado com a luz elétrica, já se esqueceu de que tal negrume já chegou a existir. Estranhos seres nebulosos e ilusórios deviam esgueirar-se nessa "escuridão visível" reinante no interior das mansões antigas, propiciando alucinações e aterrorizando mais que a noite externa. Com certeza, era desse tipo de negrume que saltavam monstros e seres fantasmagóricos, mas... as mulheres que ali viviam, cercadas por cortinados, biombos e portas, não pertenciam à mesma família? A intensa treva com certeza revoluteava dez, vinte vezes em torno delas, preenchendo todo o vazio ao redor da gola, da manga ou da prega do quimono. Mas esperem: pode ser também que a treva, ao invés de envolve-las, brotasse, isto sim, de seus corpos, cabelos e bocas de dentes enegrecidos qual teia urdida por gigantesca aranha... (TANIZAKI, 2007, p. 53).

Nas obras literárias de Tanizaki, sua predileção no trato com as sombras se deu principalmente em relação às mulheres, expandindo estas para o cerne misterioso de suas personalidades. As sombras masculinas também se fizeram presentes, porém a fruição dessas amiúde é somente viabilizada através de uma relação amorosa com essas mulheres "sombrias".

A sombra faz parte da personalidade das mulheres de Tanizaki e a manipulação através de olhares fugitivos como os de Mitsuko em *Voragem*, o silêncio hermético de Yukiko e a mancha escura que aparece sobre seu olho durante o ciclo menstrual em *As irmãs Makioka* ou o olhar furioso e animal de Naomi em *Amor insensato* são traços que escapam das personalidades femininas e norteiam um pouco o leitor na tentativa de compreender essas

mulheres e suas verdadeiras intenções. São indícios e pistas do psicológico destas em momentos específicos.

Através dos conceitos de dualidade do Taoísmo, *yin* e *yang*[13]e a força motriz e dual do Universo onde coexistiriam elementos a princípio opostos que se tornariam porosos, pode-se incidir luz sobre o ensaio *Em louvor da sombra* de Tanizaki que se aprofunda em um conceito além do puramente estético. Tanizaki aponta em sua narrativa um Japão *yin* (sombra) e um Ocidente *yang* (luz) autônomos em suas predileções, características e estabelecendo trocas entre si, complementando-se de modo inconsciente. A sombra e o modo como ela se instaura na estética e construção japonesas até chegar ao indivíduo tornam-se uma fonte de reflexão.

A Sombra[14] como Arquétipo[15] também foi estudada pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung (2007). Segundo seus estudos, a Sombra abarca todos os desejos e atividades que poderiam ser considerados imorais e não aceitos pela sociedade ou pelo próprio indivíduo. Expressa a parte primitiva da natureza do homem, o mistério. Em contrapartida, a Sombra exerce também um aspecto positivo de criatividade, espontaneidade, *insight* e emoção que são características necessárias ao pleno desenvolvimento humano. A natureza sombria seria um legado à Humanidade pelos estágios primitivos da existência, ao longo da jornada evolutiva do

---

[13] *Yin* e *Yang* são conceitos básicos do Taoísmo que expõem a dualidade de tudo que existe no Universo. Descrevem as duas forças fundamentais opostas e complementares que se encontram em todas as coisas: o *yin* é o princípio feminino, a água, a passividade, escuridão, a emoção, a terra, a lua e absorção. O *yang* é o princípio masculino, o fogo, a luz, o céu, a razão, o sol e a atividade. Segundo essa ideia, cada ser, objeto ou pensamento possui um complemento do qual depende para a sua existência. Esse complemento existe dentro de si. Assim, se deduz que nada existe em estado puro: nem na atividade absoluta, nem na passividade absoluta, mas sim em transformação contínua. Além disso, qualquer ideia pode ser vista como seu oposto quando visualizada a partir de outro ponto de vista. Neste sentido, a categorização seria apenas por conveniência. Estas duas forças, *yin e yang*, seriam a fase seguinte do "Tao", princípio gerador de todas as coisas, de onde surgem e para onde se destinam. A dualidade de *Yin* e *Yang* estaria presente em todas as coisas. (LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Tradução: Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret. 2003. p. 25)

[14] A sombra é o que foi reprimido para a formação de um ego "ideal", aquilo que pode ter sido censurado durante a busca por aprovação do indivíduo. Ela é inconsciente, e como tudo que é inconsciente, acaba por ser projetada no outro. Por exemplo, um homem aparentemente frágil e dependente que sempre se relaciona com mulheres agressivas e vis apresenta uma sombra que deve ser violenta, e tal permanece escondida ou oculta, sendo projetada nas parceiras amorosas. Para o homem, elas que são violentas, cruéis e responsáveis por sua infelicidade. Porém, aquele que culpa "o outro" por seus problemas e dificuldades não reconhece a própria sombra, buscando exteriormente por ela. Dessa forma, encontra-se na sombra os aspectos considerados mais impróprios do ser humano, que por não serem aceitos são relegados ao inconsciente. Quanto mais unilaterais torna-se o homem em olhar apenas paras as qualidades que julga ter, sua luz, sua Persona, tanto mais autônomos ficam os conteúdos sombrios que possui, surgindo do inconsciente de onde foram relegados. Segundo Jung (2007) Sombra "é a parte negativa da personalidade, isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos do inconsciente pessoal". (Jung, Carl.G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007, p.58)

[15] Dentro do Inconsciente Coletivo existem, segundo Jung, estruturas psíquicas ou Arquétipos. Tais Arquétipos são formas sem conteúdo próprio que servem para organizar ou canalizar o material psicológico.

ser humano. Acredita-se que nas obras de Tanizaki é possível observar a presença dessa "sombra" *yin*/junguiana sendo trazida à luz (ou ao leitor).

Em Kaupatez e Cordaro (2005), é feita uma perspicaz descrição da narrativa de Tanizaki a partir de sua obra literária *Shisei* (Tatuagem):

> Jun'ichirō Tanizaki parece querer incluir o que se excluía nos escritos de seu tempo, iluminar as trevas para onde se haviam escondido os romances sobre o amor, parece querer tornar público os arquivos confidenciais de um erotismo tornado inconsciente pela sobreposição da ética e da moral ocidental que se processava havia quarenta anos no Japão. (KAUPATEZ e CORDARO, 2005, p.27)[16]

Tanizaki não hesita em expor na sua narrativa uma gama de desejos e pulsões que colidem muitas vezes com as relações de parentesco das personagens ou com um juízo de valor acerca do que seria aceitável ou não em uma sociedade que simultaneamente sofre censura e se esforça para se modernizar ao ritmo do Ocidente.

Em *A Chave*, deparamo-nos com Ikuko, uma mulher casada de meia idade e com a aparência típica da mulher japonesa retratada muitas vezes nas obras de Yasunari Kawabata. Julgamo-la a princípio tradicional, recatada e servil, mas sua imagem oculta um forte e insaciável apetite sexual e uma predileção por seus próprios desejos à família, não receando em trair seu devotado esposo com o namorado da sua filha Kimura e tomando parte em jogos eróticos perigosos. Observa-se a dualidade do que é exposto e do que é oculto em Ikuko e do equívoco que o leitor pode vir a cometer se rotulá-la com uma ótica simplista da mulher japonesa passiva e inofensiva que muitas vezes foi nutrida pelo Ocidente por conta de um imaginário colonizador.

A obra é contada a partir do cruzamento dos diários de Ikuko e seu marido, um professor também de meia idade. Através da narrativa, ambos expõem os desejos, sexualidade e reflexões que não ousam compartilhar entre si verbalmente. O casal apresenta ao leitor aquilo que permanece oculto, nas sombras de suas psiques.

Em relação aos narradores nas obras de Tanizaki, é possível observar que muitas vezes estes se apresentam como protagonistas apaixonados pelo que não conseguem entender, pela crueldade ou o lado obscuro que compõe o ser humano em sua idiossincrasia. Prendem-se às mulheres e situações, as quais se submetem voluntariamente em um processo contínuo de

[16] KAUPATEZ, Diogo Zenha e CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Coragem para seguir Viagem quando a Noite vem: Uma Análise de Shisei.* São Paulo: Estudos Japoneses, v.26, 2005.

degradação. Expressam angústia e dor na primeira pessoa de forma livre apesar de não esboçarem aparentemente um real intuto de se desvencilharem.

A mulher de Tanizaki não é totalmente diferente da mulher tradicional japonesa retratada em obras anteriores do Período Heian (794 a 1185), mas uma mulher sobre a qual ele procurou se debruçar, desvendar como a um mistério. Colocada à luz e no centro, podemos capturar algumas de suas sombras, a complexidade, a sensualidade, a dualidade e a libido que sempre estiveram lá, mas a partir de Tanizaki são vistas com mais clareza, sem no entanto, conseguirmos apreendê-las totalmente, mas muitas vezes somente intuir. Ao leitor, o narrador também se entrega passivo e não se esconde, não possui segredos ou mistérios, mas as mulheres permanecem uma fonte inesgotável dos mesmos.

O ciúme, a disputa por poder e o sexo vão ser também pontos importantes na relação entre os casais em muitas obras de Tanizaki, dissociando-se de um ideal de amor etéreo e idealizado e dialogando muitas vezes com uma ideia de paixão em agonia, dor, sofrimento e prazer. O masoquismo e o sadismo vão se traduzir em muitas de suas narrativas. Os homens amiúde se mostrarão como criaturas frágeis e impotentes diante da força feminina. Ninomiya falou em seu artigo:

> É interessante notar também que as figuras masculinas de Tanizaki não merecem descrição acurada. E na relação dos gêneros, se a beleza masculina parece não interessar muito à mulher, a feiura não suscita desagrado. Kikkyo de *Bushûkô Hiwa* parece demonstrar mais desvelo por seu esposo depois que seu nariz é amputado do que antes. (NINOMIYA,2000, p. 180)

Apesar da sombra feminina de Tanizaki muitas vezes se manter misteriosa, oculta e fugitiva, em “Tatuagem” (『刺青』) –*Shisei*, primeiro trabalho seu que alcançou notoriedade, observamos uma mulher que por conta da tatuagem de uma viúva negra[17] nas costas assumiu a personalidade de uma *femme fatale* cruel. Como em *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde que foi um autor que Tanizaki traduziu para o japonês e recebeu influências, inicialmente a revelação de caráter era colapsada por um artefato externo. No caso de Dorian Gray, o retrato

[17] 絡新婦（じょろうぐも)– *Jorōgumo* é uma criatura sobrenatural do folclore japonês com aparência de aranha e que pode se transformar em uma bela mulher sedutora. Os kanji que constituem [絡新婦] podem significar "senhora de ligação" ou "aranha prostituta". *Jorōgumo* também pode se referir a algumas espécies de aranhas, mas no uso casual, refere-se às espécies *Nephila* e *Argiope*. Em japonês, os cientistas usam o termo *Jorōgumo* para se referir, exclusivamente, à espécie de aranha *Nephila clavata*. Muitas lendas e histórias japonesas narram as desventuras de homens seduzidos pela *Jorōgumo* e que acabaram por encontrar a morte, presos em seus fios de seda. (MURAKAMI, Kenji. *Yōkai Jiten*. Japão: Mainichi shinbunsha, 2000. pp. 190–191). *Shisei* apresenta influências do folclore japonês e na página 53 de *Em louvor da sombra* é feita novamente a menção a uma gigantesca aranha associada à mulher.

revelou sua sombra oculta e em *Shisei*, a tatuagem trouxe à tona a personalidade adormecida da jovem. É importante pontuar-se que a tatuagem e o retrato não possuíram a jovem Bimyo Anemiya e o belo Dorian Gray, transformando-os em algo que não eram, mas apenas viabilizaram a exposição de suas respectivas sombras que permaneciam veladas.

A imagem a seguir da adaptação cinematográfica de 1966 da obra literária *Shisei* foi inserida com fins ilustrativos no presente estudo. Nela, o tatuador Seizo Kurusu contempla a tatuagem de viúva negra nas costas da jovem Bimyo Anemiya, fruto do seu trabalho.

A figura 4 ilustra a criatura sobrenatural *Jorōgumo* ("senhora de ligação" ou "aranha prostituta") do folclore japonês que teria inspirado o escritor Tanizaki na produção de *Shisei*. A pintura da mulher com corpo de aranha foi feita pelo artista japonês Sekien Toriyama.

Imagem 3— Legenda: Cena do filme『刺青』- *Shisei* (Tatuagem) de 1966 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura.
<http://www.plathey.net/livres/japon/tanizaki.html> Acesso em 18 Mar. 2016.

Imagem 4— Legenda: *Jorōgumo* ("senhora de ligação" ou "aranha prostituta") por Sekien Toriyama.
< https://pt.wikipedia.org/wiki/Jor%C5%8Dgumo#/media/File:SekienJorogumo.jpg> Acesso em 18 Mar. 2016.

Posteriormente, as sombras de Tanizaki passaram a se revelar de outra forma em sua narrativa e se tornaram fonte inextinguível de curiosidade. O mistério se instaurava do lado de dentro, nos terrenos acidentados do inconsciente e este se traduziria como parte indissociável do ser humano.

Em *Amor insensato*, a Naomi de Tanizaki que é apresentada na obra como uma ninfeta ardil e rude, nutre em si também doçura e simplicidade que fomenta no leitor o questionamento acerca de suas reais intenções, caráter e sentimentos por Jōji. Ademais, Jōji que dispõe de seu tempo para a mulher amada como um tutor, pai, professor e marido expressa em sua natureza dualidades e desejos inconscientes dignos também de análise. As personagens multifacetadas de Jun'ichirō Tanizaki são um traço importante de suas obras.

No Brasil, os livros de Jun'ichirō Tanizaki além de terem encontrado grande acolhimento do público pertencente aos Estudos Japoneses que já possuía algum conhecimento

do autor, obteve também a admiração daqueles que tiveram contato com suas histórias pela primeira vez. *Amor insensato* como muitas das obras de Jun'ichirō Tanizaki viabiliza uma análise profunda de personagens densos vivendo em uma época de transições marcantes em que a censura impedia a livre expressão e encontrava outros meios de comunicação. O Ocidente como forma de fetiche relacionado a mulheres de caráter vil e ocidentalizadas merece também uma particular atenção nos capítulos seguintes.

1.2 Os amantes Jōji e Naomi

「平気な顔で嘘をついて
笑って　嫌気がさして
楽ばかりしようとしていた

ないものねだりブルース
皆安らぎを求めている
満ち足りてるのに奪い合う
愛の影を追っている」

(Prisioner of Love— 宇多田 ヒカル)[18]

Na obra narrada em primeira pessoa, Jōji propõe-se a contar os fatos retrospectivamente da maneira mais honesta possível e pontua a singularidade da sua vida conjugal com Naomi, acrescentando que com o tempo, a participação do Japão no meio internacional e o maior contato entre japoneses e estrangeiros, relações semelhantes à sua, mais liberais poderiam vir a se tornar mais corriqueiras no arquipélago nipônico.

A união de ambas personagens se deu por meio de uma modernidade que se diferenciava fortemente do casamento tradicional japonês. No entanto, por meio do intercâmbio do Japão com países ocidentais, futuramente, novas formas de relacionar-se afetivamente poderiam ser incorporadas no país, gerando mudanças inclusive no conceito de matrimônio.

[18] "*Heiki na kao de uso wo tsuite/ Waratte iyake ga sashite/ Raku bakari shiyou toshiteita/ Naimono nedari buruusu/ Minna yasuragi wo motometeiru/ Michitariteru noni ubaiau/ Ai no kage wo otteiru"* _Prisioner of love _ Hikaru Utada / Com o rosto indiferente, você conta uma mentira, rindo até não conseguir mais. Você disse que era somente para nós nos divertirmos. Sentindo-me triste e choramingando, todos estão procurando paz de espírito. Satisfeito, mas me debatendo, estou caçando a sombra de um amor. (tradução nossa)

No início da narrativa, o casal se conhece em um Café em Asakusa[19] onde Naomi com então quinze anos trabalha como garçonete. O seu nome existente tanto no meio ocidental quanto no meio japonês atrai a atenção de Jōji que passa a ver nela traços ocidentais que o remetem à atriz canadense Mary Pickford[20].

> Na realidade, os traços nitidamente ocidentais de Naomi [...] em certa medida se assemelhavam aos da atriz cinematográfica Mary Pickford. Não se tratava de forma nenhuma de encarar Naomi com favoritismo. Creio ser incontestável, pois mesmo hoje que ela é minha esposa ouço muitas pessoas afirmarem a mesma coisa. Não apenas suas feições, mas também as formas do seu corpo desnudo são bastante próprias às das ocidentais. (TANIZAKI, 2004, p.14)[21]

A princípio, ambos personagens se relacionam como amigos saindo juntos para restaurantes e cinemas. Posteriormente, Jōji, fascinado por Naomi, sugere tornar-se tutor dela perante a família desinteressada e de origem humilde, provendo-lhe moradia e estudo. Somente mais tarde, ambos oficializam a união perante as famílias, tornando-se amantes. Jōji, como narrador e personagem, opta por grafar na narrativa o nome da amada em *katakana*[22] *(*ナオミ – Naomi) e não em *kanji*[23] (奈緒美[24] –Naomi**)**, como seria esperado de um nome próprio de

---

[19] Asakusa- Bairro do município de Taitō em Tóquio, Japão.

[20] Mary Pickford– Gladys Marie Smith tornou-se conhecida artisticamente pelo nome de Mary Pickford (Toronto, 8 de abril de 1892– Santa Monica, 29 de maio de 1979). Foi atriz e produtora radicada nos Estados Unidos, sendo conhecida como "Queridinha da América", "Pequena Mary" e "A moça com os cachos". Tornou-se uma figura importante no cenário de Hollywood, estrelando mais de duzentos filmes.

[21]「実際 ナオミの顔だちは、(断って置きますが、 私はこれから彼女の名前を片仮名で書くことにします。 どうもそうしないと感じが出ないのです) 活動 女優のメリー. ピクフォードに似たところがあって、 確かに西洋人じみていまし。 これは決して私のひいき眠ではありません。 私の妻となっている現在でも多くの人がそう伝うのですから、 事実に違いないのです。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 6 -7)

[22] *Katakana*- É um dos silabários empregados na escrita japonesa. Não possui valor conceitual e sim, puramente fonético. Graficamente, apresenta uma forma angular e geométrica. É utilizado na escrita para palavras japonesas com origem estrangeira, nomes estrangeiros, onomatopeias e também em algumas palavras específicas, cujo intuito é dar ênfase.

[23] *Kanji*- São caracteres da língua japonesa adquiridos a partir de caracteres chineses, desde a época da Dinastia *Han*, utilizados na atualidade para escrever o japonês junto com os caracteres do *hiragana* e *katakana*. Nomes próprios japoneses e sobrenomes, nomes de cidades e palavras comuns como "rio", "montanha", "floresta", etc., no geral, são escritas em *kanji*. Conhecido no meio ocidental como "ideograma", possui um conceito próprio.

[24] Os *kanji* que fazem parte do nome Naomi (奈緒美) apresentam o seguinte significado: [奈] representa a ideia de "inferno" e vem de um termo budista derivado do sânscrito *Naraka;* [緒] significa "corda", "correia" e [美] indica "beleza". Dessa forma, teríamos algo como "Beleza que acorrenta ao inferno". (http://jisho.org/)

origem japonesa. Jōji está decidido a moldar a "esposa ocidental" perfeita e a "ocidentalidade" observada por ele primeiramente no próprio nome "Naomi" e posteriormente, nos traços físicos e comportamentos da jovem, convence-o dessa possibilidade.

> Custo a atinar a motivação que me levara, aos vinte e oito anos então, a me interessar por uma moça como ela. Teria sido minha predileção inicial por seu nome? Todos a chamavam de "Nao-chan"[25], e certa vez, ao perguntar-lhe, descobri ser Naomi seu verdadeiro nome. Esse "Naomi", despertou em mim intensa curiosidade. Antes de mais nada, julguei "Naomi" um lindo nome em ideogramas, e imaginei que escrito em letras do alfabeto passaria por um nome ocidental. A partir de então, minha curiosidade por ela gradualmente se aguçou. É curioso como, por influência do nome sofisticado, os traços de seu rosto acabaram, de alguma forma, a meus olhos, assemelhando-se aos de uma ocidental: possuía um ar de extrema intelectualidade, a ponto de eu pensar com meus botões: "Que desperdício para ela ser obrigada a trabalhar de garçonete num lugar desses". (TANIZAKI, 2004, p. 14)[26]

Inicialmente, Naomi apresenta-se para Jōji como uma moça mais reservada, melancólica e simples. Sua conduta diante de Jōji é dócil e infantil. Durante o tempo em que ambos vivem na mesma casa como pai e filha, Jōji cumpre sua palavra e provê estudos a Naomi, tomando-lhe a lição com frequência e se dedicando com esmero à sua formação e educação. Não se dá nenhum tipo de relação íntima entre os dois inicialmente, mesmo nos momentos em que Jōji dá banho em Naomi e toca seu corpo nu. Em um diário secreto, no entanto, Jōji narra suas observações sobre o corpo da adolescente, ressaltando seu desenvolvimento físico e impressões próprias assim como situações corriqueiras e o aparente prazer compartilhado por ambos. A essa altura, Naomi parece começar a testar timidamente seu poder sobre Jōji, estabelecendo uma sutil sedução por meio do próprio corpo. A nomenclatura que adotam em suas brincadeiras de "papai" e "bebezona"[27] corrobora para as sucessivas tentativas de

---

[25] *Chan*- Emprega-se *chan* para demonstrar informalidade, confiança, afinidade ou carinho com outra pessoa, geralmente mais jovem e do sexo feminino

[26] 「そんな子どもをもうその時は二十八にもなっていた私が何で眠をつけたかと云うと、それは自分でもハッキリとは分かりませんが、多分最初は、その児 の名前が気に入ったからなのでしょう。彼女はみんなから「直ちゃん」と呼ばれていましたけれど、或とき私が聞いて見ると、本名 は奈緒美と云うのでした。この「奈緒美」という名前が、大変私の好奇心に投じました。「奈緒美」は素敵だ、NAOMI と書くとまるで西洋人のようだ、と、そう思ったのが始まりで、それから次第に彼女に注意し出したのです。不思義なもので名前がハイカラだとなると、顔だちなども何処か西洋人臭く、そうして大きそう俐巧そうに見え、「こんな」所の女給にして置くのは惜しいもんだ」と考えるようになったのです。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 6)

[27] "Papai" na versão original japonesa é grafado na palavra em *katakana* (パパさん- *papa-san*) que significaria "pai" numa forma carinhosa. "Bebezona" na versão original japonesa é grafado na palavra em *katakana* (ベビーさん- *bebii-san)* que significaria "bebê" com derivação da palavra em inglês *baby.* Ambos se apresentam seguidos do *san* que é um sufixo que indica forma de tratamento para alguém da mesma hierarquia, seja etária, seja profissional. A junção das formas carinhosas com o sufixo *san* evidencia o teor de brincadeira ou escárnio com as

transgressão de Jōji que em sua relação com Naomi parece querer brincar com a estrutura familiar que constrói para si. A companheira que Jōji escolhe para viver em uma casa ao estilo ocidental, além de ser treze anos mais jovem e ter nome e aparência estrangeiros, é tratada primeiramente como filha para posteriormente ser tratada como mulher. Uma mulher que deve ser aprisionada em uma "gaiola de ouro", como pode ser observado no texto abaixo:

> Imaginei que o bronzeado gradualmente desapareceria e a pele já não descascaria mais. Ao contrário do esperado, sua pele tornou-se ainda mais bela e radiante do que antes. Enquanto lavava seus braços, Naomi permanecia calada, fitando as bolhas de sabão que deslizavam e se desmanchavam sobre sua pele. Disse-lhe: "Como é linda", e Naomi acrescentou: "Sem dúvida. Quer dizer, a espuma de sabão, claro".
> No dia 5 de novembro:
> Esta noite usamos pela primeira vez a banheira ocidental. Naomi não estava acostumada, e escorregou para dentro da água, desandando a rir. Eu disse que ela era uma "bebezona" e ela me chamou de "papai". (TANIZAKI, 2004, p. 48)[28]

Quando Naomi completa dezesseis anos, a relação de ambos muda, e por iniciativa de Naomi, Jōji esclarece então suas verdadeiras intenções frente à amada, sua família desinteressada e diante da própria mãe. Pela narrativa, entende-se que finalmente o primeiro contato sexual se dá entre ambos. O casal oficializa a união, com Jōji prometendo uma vida confortável e feliz para Naomi se essa aceitasse ser dedicada e se tornasse uma mulher bem-educada da qual não se sentisse envergonhado em apresentar às outras pessoas. No entanto, em um dado momento, Jōji se questiona se o mimo que dedica à Naomi e a educação e requinte que almeja são compatíveis em um mesmo desejo. Algumas vezes quando ambos saem juntos, Jōji se sente constrangido pela falta de refinamento de Naomi se comparada às outras mulheres mais elegantes que nasceram num meio mais abastado. O quimono de musselina com

---

nomenclaturas atribuídas nas falas de ambos. Jōji não deseja ser efetivamente o pai de Naomi e esta, por sua vez, no auge de seu desenvolvimento percebido por Jōji, está longe de ser um bebê. A brincadeira com as relações familiares, hierárquicas e a infantilização de Naomi frente à Jōji merecem uma atenção que será melhor explicada nos capítulos seguintes.

[28]「それから一と月ばっかり立って、十月十七日の条には、「日に焼けたり皮が剥げたりしていたのがだんだん置ったと思ったら、却って前よりつやつやしい非常に美しい肌になった。私が腕を洗ってやったら、ナオミは黙って、肌の上を溶けて流れて行くシャボンの泡を見つめていた。『奇麗だね』と私が云ったら、『ほんとに奇麗ね』と彼女は云って、
『シャボンの泡がよ』と附け加えた。』…」
次に十一月の五日
「今夜始めて西洋風呂を使って見る。馴れないのでナオミはつるつる湯 の中で滑ってきゃっきゃっと笑った。『大きいなベビーさん』と私が云ったら、私の事を『パパさん』と彼女が云った…」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai*. Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 49-50)

estamparia de uvas e a fita de cabelo que ele elogiava por deixar Naomi moderna, perto de outras mulheres usando joias luxuosas, parecia deplorável segundo a ótica de Jōji. Nesses momentos, Naomi também se inquieta. A origem humilde de Naomi parece se tornar evidente e desconfortável para ambos.

Naomi tem sua inserção no universo ocidental incentivada por Jōji através de aulas de inglês, piano e dança. Ocasionalmente, ambos se divertem passeando e Jōji se alegra intimamente pelas pessoas de fora tomarem Naomi por eurasiana e não japonesa. Em outros momentos, ambos passam seu tempo na casa construída ao estilo ocidental na qual vivem em completo desleixo. Naomi não se comporta como uma dona de casa habitual. Pouco se interessa pelos afazeres domésticos e gasta todo o salário de Jōji com luxos e vaidades. Sua personalidade a princípio taciturna e melancólica se modifica conforme ela vai adentrando um universo ocidental de estereótipos e adquire autoconfiança.

Durante os momentos em que Jōji tenta ensinar lições de inglês à Naomi ao observar que esta não apresenta avanços no uso da gramática a despeito do que diz sua professora ocidental, Jōji se aborrece com o modo desleixado de Naomi e a aparente dificuldade desta em aprender o uso da língua após sucessivas tentativas fracassadas. Ofendendo-a e gritando, Jōji a admoesta. Naomi finalmente se irrita e rasga seu próprio caderno em um momento de fúria com as cobranças de Jōji. Este ameaça expulsá-la de casa para que volte para Asakusa, caso não pedisse desculpas. Naomi cede, mas Jōji identifica no primeiro embate entre ambos um olhar desafiador e um tom zombeteiro, insolente na apologia descuidada de Naomi. É um vislumbre de sua personalidade que se desenvolvia e posteriormente viria à tona. A menina dócil se rebelava.

É percebido o fascínio de Jōji em sua própria narrativa no momento de confronto com Naomi e a ira desta ao invés de repelir ou irritar Jōji gera um encantamento, atraindo-o ainda mais. Torna-se possível identificar no enredo que Naomi possui uma personalidade combativa, um gênio forte que não se curva diante de Jōji passivamente ao contrário do que a menina resgatada do Café em Asakusa onde trabalhava como garçonete fez acreditar com seu olhar melancólico e postura recolhida. Jōji despertou a besta em Naomi, fosse por seus contínuos mimos que viriam a dar à sua esposa/filha a ilusão de tudo poder através da garantia do afeto do marido/pai, fosse suas admoestações muito severas diante das quais Naomi se revelava com obstinação ou ainda seu caráter real que tacitamente era mantido oculto e ao se ver ameaçado, reagia com fúria.

> Naomi sempre tivera aquele temperamento arrogante e caprichoso, ou adquirira por excesso de mimo de minha parte? Fosse como fosse, era evidente que piorava com o passar do tempo. Ou talvez não tivesse piorado, mas na realidade eu fizera vistas grossas, acreditando tratar-se do charme infantil que ela possuía à época de seus quinze ou dezesseis anos e que agora, já mais crescida, fugia aos poucos ao meu controle. Antes, por mais irascível que ela se mostrasse, submetia-se docilmente a minhas ralhações, mas agora sempre que algo a desagradava, logo se fechava em copas. Se apenas choramingasse, seria até gracioso, mas por vezes, mesmo repreendendo-a severamente, não derramava sequer uma lágrima, provocando-me ao se fingir de inocente ou usando o costumeiro olhar lancinante, mirando-me diretamente como a um alvo... Sempre imaginava que, se de fato existe o que denominam eletricidade animal, os olhos de Naomi certamente a carregariam em abundância. Seus olhos eram tão penetrantes, perspicazes, e ainda por cima repletos de uma espécie de profundo e ilimitado fascínio, que se tornavam difíceis de acreditar que eram olhos femininos: por vezes eu sentia um calafrio atravessar todo o meu corpo ao ser espiado por ela. (TANIZAKI, 2004, p. 64)[29]

Jōji não mudou sua forma de tratamento ora permissiva ao extremo, ora muito rígida com Naomi e a jovem deixou que sua natureza voluntariosa aflorasse livremente, sendo esta sempre alvo da admiração e paixão de seu pai/marido. Por fim, este assume a inviabilidade de seu desejo de transformar Naomi em uma mulher refinada e bem-educada, dada sua suposta falta de inteligência. No entanto, seu corpo se desenvolvia com belas formas e curvas e este satisfazia ao desejo de Jōji.

> [...] Eu compreendia claramente que meu desejo de transformá-la numa mulher refinada não passara de ilusão. Devo admitir que educação vem de berço, e de nada serviria uma moça de Senzoku[30], destinada a ser garçonete num café, receber uma

---

[29]「で、仕方がなしにナオミは机へ両手を衝いて、___ それでもまだ何処か人を馬鹿にしたような風つきをしながら、不精ッたらく、横ッちょを向いてお辞義をします。こういう傲慢な、俄が儘な根性は、前から彼女にあったのであるか、或いは私が甘やかし過ぎた結果なのか、いずれにしても日をふるに従ってそれがだんだん昂じて来つつあることは明かでした。いや、実は昂じて来たのではなく、十五六の時分にはそれを子供らしい愛嬌として見逃していたのが、大きくなっても止まないので次第に私の手に余るようになったのかも知れません。以前はどんなにだだを捏ねても叱言を伝えば素直に聴いたものですが、もうこの頃では少し気に嗆わないことがあると、直ぐにむうッと澎れ返る。それでもしくしく泣いたりされればまだまだ可愛げがありますけれど、時には私がいかに厳しく叱りつけても涙一滴こぼさないで、小憎らしいほど空惚けたり、例の鋭い上眼を使って、まるで狙いをつけるように一直線に私を見抿える。___ もし実際に働物電気と云うものがあるなら、ナオミの眼にはきっと多量にそれが含まれているのだろうか、私はつもそう感じました。なぜならその眼は女のものと思われないほど、炯々として強く凄まじ久 、おまけに一種底の知れない深い魅力湛えているので、グッと一と息に睨められると、折々ぞっとするようなことがあったからです。」」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 73-74)

[30] Senzoku- Bairro pobre de Tóquio onde a família de Naomi composta pela mãe e irmãos residia. Jōji ao tornar-se tutor de Naomi, apresentou à família da jovem suas reais intenções. No entanto, estes responderam com desinteresse e falta de entusiasmo ao pedido de Jōji, parecendo no fundo, aliviados por não precisarem se preocupar mais com o destino de Naomi. A intenção inicial da mãe era fazer de Naomi uma gueixa, mas esta não se interessara. A família então a mandara para que trabalhasse no Café Diamante como recepcionista e garçonete. Jōji, de modo fatalista, atribui ao meio degenerado de pobreza e família desregrada as condições de Naomi e suas limitações intelectuais. O meio corroboraria para sua formação de caráter e seu empenho em provê-la estudos e boa educação seriam em vão. A opinião de Jōji acompanha uma linha de pensamento presente no estilo literário Naturalista onde o meio, a criação e a genética influenciariam de maneira fatalista o desenvolvimento,

> educação inapropriada... Desisti por completo do meu sonho, mas ao mesmo tempo sentia uma atração crescente por seu corpo. Digo expressamente "corpo" uma vez que nada de espiritual me atraía nela, mas sua pele, seus dentes, seus lábios, seu cabelo, suas pálpebras, enfim, toda sua beleza exterior. Em suma, embora ela traísse minha expectativa no aspecto intelectual, seu corpo, crescendo em formosura, suplantava meu ideal. Quanto mais eu a julgava uma idiota e imprestável, para meu infortúnio mais sua beleza me seduzia. Na realidade, isso me causava imensa infelicidade. [...] (TANIZAKI, 2004, p. 65)[31]

É importante pontuar que a obra narrada em primeira pessoa sob a ótica de Jōji parte de suas próprias inferências e conclusões, sendo assim válido questionar alguns dos caminhos que ele assume. Naomi em um dado momento ri-se da incapacidade que Jōji lhe atribui e afirma que só finge não saber as respostas das lições em inglês para afrontá-lo e irritá-lo.

A professora de Naomi enaltece sempre a inteligência de Naomi e a esta dedica um verdadeiro carinho, inclusive colocando fotos da aluna espalhadas por sua sala.

Jōji assume que a professora ocidental por ver traços ocidentais em Naomi adota uma postura mais relapsa e condescendente na sua forma de ensino. Porém, Jōji se sente intimidado em afrontar a professora Harrison ou questionar seus métodos didáticos e pedagógicos por ela ser ocidental e prefere exigir de Naomi maior dedicação, ensinando-a pessoalmente. A postura de Naomi em sala de aula e o fato de ela não reproduzir o conhecimento da maneira exata que Jōji tentava a todo custo lhe incutir o convenceu de que Naomi era uma garota estúpida. Esse fato é assumido por ele com certo pesar, mas sem qualquer sombra de dúvida.

A inteligência de Naomi posteriormente torna-se novamente alvo dos comentários de Jōji. Este discorre sobre sua esperteza que se apoiava aparentemente em uma autoconfiança que ele ia lhe dando a ponto de se tornar imbatível. Nos jogos de carta e xadrez, a princípio, Jōji permitia que Naomi ganhasse, dando-lhe a ilusão de que era mais inteligente e deixando-a satisfeita consigo mesma. Segundo ele, a insegurança era um defeito nas mulheres japonesas e alegrava-o ver Naomi convencida de suas próprias habilidades, visto que no mundo moderno,

---

comportamento e caráter do indivíduo, sendo impossível este último transgredir mesmo através da educação a barreira e limitação impostas por sua própria origem.

[31]「やっぱり育ちのの悪い者は争われない、千束町の娘にはカフェエの女総が相当なのだ、柄にない教育を受けたところで何にもならない。__私はしみじみそう云うあきらめを抱くようになりました。が、同時に私は、一方に於いてあきらめながら、地の一方ではますます強く彼女の肉体に惹きつけられて行ったのでした。そうです、私は特に『肉体』と云います、なぜならそれは彼女の皮膚や、歯や、唇や、髪や、瞳や、その地あらゆる姿態の美しさであって、決してそこには精神的の何物もなかったのですから。つまり彼女は頭脳の方では私の期待を裏切りながら、肉体の方ではいよいよますます理想通りに、いやそれ以上に、美しさを増して行ったのです。「馬鹿な女」「仕様のない奴だ」と、思えば思うほど尚意地悪くその美しさに誘惑される。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 74-75)

a beleza pura por si só não bastaria para uma mulher se estabelecer e um nível de autoconfiança se tornava indispensável[32]. Todavia, a longo prazo, Jōji constatava que ele não conseguia mais manobrar os jogos segundo a sua vontade e perder para Naomi não era mais uma escolha.

Por fim, Jōji não conseguia mais vencer a jovem amante não importasse o que fizesse. A autoconfiança de Naomi sobrepujava suas tentativas enquanto esta debochava de seus esforços e perdas. Por iniciativa de Naomi, ambos começaram a apostar dinheiro e quando Naomi percebia em Jōji a possibilidade de se recuperar no jogo, esta apelava fazendo uso do próprio corpo em um jogo de sedução que atordoava Jōji e o distraía de seu objetivo inicial.

> A vitória e a derrota não dependem exclusivamente do intelecto, mas são determinadas pela "disposição espiritual", ou, em outras palavras, pela eletricidade animal. Isso é particularmente verdadeiro nos jogos de azar. Quando Naomi me enfrentava numa partida decisiva, desde o início se concentrava totalmente, atacando com vigor tão maravilhoso que acabava pouco a pouco me subjugando, e quando eu percebia já era tarde demais para reagir. (TANIZAKI, 2004, p. 70)[33]

As posições nos jogos de carta ou xadrez assumidas por Jōji e Naomi resumem as posições assumidas dentro da relação passional como um todo. A autoconfiança de Naomi reforçada por Jōji, com o tempo trouxe à tona um lado sórdido, cruel e manipulador da adolescente que até então se mostrava passiva diante dos desejos de Jōji. Naomi, ao contrário do que Jōji podia prever não era estúpida, mas sim apresentava uma inteligência instintiva que lhe permitia rapidamente se adaptar ao meio em que vivia.

Nos primeiros anos, o casal viveu uma relação isolada do meio externo onde ambos tentavam se completar, excluindo outras pessoas. No entanto, após algum tempo, Naomi começou a se mostrar entediada com a sua vida solitária nas horas em que Jōji estava no

---

[32] As *moga* (モガ), cujo nome é derivado do termo em inglês "Modern Girl" ganhavam força no Japão na década de 20 inspiradas pelas *flappers* e pelo meio cinematográfico norte-americano e europeu que adentrava o país. Vestidas ao estilo ocidental, com cabelo curto, maquiadas e em alguns casos, reivindicando uma igualdade social e profissional à masculina, levantavam um questionamento sobre a posição da mulher no mundo moderno. (*SATO, Barbara–*The New Japanese Woman*, 2003)
*Barbara Sato é atualmente Professora de História na Universidade de Seikei em Tóquio e coeditora da *Gender and Modernity: Rereading Japanese Women's Magazines*.

[33]「人と人 の勝ち負けは理智に依ってのみ極るのではなく、そこには「気合い」と云うものがあります。云い換えれば動物電気です。まして賭け事の場合には 尚更そうで、ナオミは私と決戦すると、始めから気を呑んでかかり、素晴らしい勢いで打ち込んで来るので、此方はジリジリと圧し倒されるようになり、立ち怯れがしてしまうのです。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 82)

trabalho. Ambos resolvem se inscrever em aulas de dança ministradas por uma professora russa e Jōji toma então conhecimento de que Naomi possuía dois amigos homens (Hamada e Kumagai). Supostamente os dois rapazes haviam sido apresentados a ela nas aulas de piano.

A partir disso, o casal começa a frequentar um salão de dança a pedido de Naomi a fim de colocarem em prática o que vinham aprendendo nas aulas. No mundo externo, Jōji começa a sentir os problemas funcionais de sua relação com Naomi e suas angústias, medos e mágoas começam a se fazer mais presentes.

O modo exagerado de Naomi se vestir no salão de dança em um estilo muito longe do sofisticado almejado por Jōji causa incômodo e, em algumas ocasiões ele se sente intimidado pelo olhar alheio com receio de ser julgado pela afetação de sua companheira.

Nos momentos em que o casal senta com os amigos de Naomi para conversar, esta exibe a mesma personalidade que ostenta durante os jogos de carta ou xadrez, sendo vulgar no seu trato com outros rapazes e rude e debochada no seu trato com Jōji. Amiúde, ela faz escárnio da maneira desajeitada do companheiro dançar, suas roupas, suas tentativas e não hesita em extorquir dinheiro dele a fim de pagar as contas e dívidas de seus amigos.

Jōji se sente ferido pela agressividade da jovem amante e em um primeiro momento, ele permite em pensamento extravasar sua raiva, sua chateação com a conduta de Naomi. Sua indignação pela postura assumida por ela torna-se, no entanto, incoerente com a autoconfiança que ele mesmo lhe depositara até o corrente momento e incompatível também com o seu próprio desejo de "moldar" uma mulher bela, inteligente e principalmente, ocidentalizada como esposa.

Naomi é fruto dos esforços de Jōji que a mimava amorosamente em alguns momentos e a admoestava com violência em outros, assim como o sofrimento de Jōji que não dialoga com uma autoestima ou amor-próprio, permanecendo passivo diante da dor parte de si mesmo. A despeito da tristeza pelo comportamento de Naomi, Jōji não verbaliza a própria insatifação. Seus pensamentos, contudo, tornam-se sombrios.

> No trem, sentei-me intencionalmente na frente dela, buscando olhar de novo em minúcias aquela mulher chamada Naomi sentada diante de mim. O que haveria de bom para que eu me apaixonasse tanto? Seu nariz? Seus olhos? É estranho que ao detalhá-lo dessa forma, o rosto de Naomi, que até então me atraíra sobremaneira, naquela noite se me afigurava comum e sem encantos. Puxei do fundo da memória o momento em que a vira pela primeira vez. A Naomi do Café Diamante surgiu vagamente diante dos meus olhos. Naquela época estava muito melhor do que agora. Possuía um lado inocente, cândido, tímido, melancólico, em nada semelhante à mulher rude e insolente. Eu me apaixonara pela Naomi daquela época, e essa situação não mudara até aquele dia, embora, pensando bem, ela tivesse se transformado inconscientemente numa pessoa intragável, detestável. Que tal sua pose afetada, parecendo afirmar ali sentada: "Sou mais inteligente"? Que tal sua expressão arrogante, querendo gabar-se: "A mulher mais linda do mundo sou eu. Certamente

> nenhuma outra é tão refinada e ocidentalizada quanto eu"? Ninguém sabia, exceto eu, que ela não falava absolutamente nada de inglês, ignorando até mesmo a distinção entre as vozes passiva e ativa. (TANIZAKI, 2004, p. 127)[34]

Jōji prossegue em suas observações.

> Eram essas injúrias que eu guardava secretamente comigo. Do local onde estava sentado podia ver os orifícios escuros das narinas em seu nariz arrebitado—o traço ocidental de que mais se orgulhava—quando ela se inclinou ligeiramente mais para trás, erguendo o rosto. A carne espessa do pequeno nariz ladeava aquelas cavernas. A que ponto eu me familiarizara profundamente, dia e noite, com aquelas narinas! Todas as noites, quando a tomava nos braços, via sempre aquelas cavernas de idêntico ângulo. Alguns dias antes assoara o nariz dela, acariciara seu contorno, e certa vez pressionara meu nariz contra o dela, como um calço, escorando-o. Em resumo, seu nariz, aquele pequeno ponto de carne aglutinado no meio de seu rosto, parecia constituir parte de meu corpo, e eu não conseguiria imaginá-lo pertencente a outrem. Todavia, tomado desse tipo de sensação, seu nariz se transformava em algo mais odioso e repugnante. Quando a fome aperta, num estado de êxtase muitas vezes devora-se qualquer comida intragável, mas à medida que o estômago se satisfaz, subitamente se é tomado por enjoos ou acessos de vômito ao perceber a mediocridade do alimento ingerido até ali. Posso dizer que experimentara uma sensação semelhante. Senti-me farto e saciado ao imaginar que naquela noite, como de costume, dormiríamos de rosto colado, eu na companhia daquele nariz. Vontade não faltava de me dizer: "Chega dessa comida!" (TANIZAKI, 2004, p. 127, 128)[35]

---

[34]「電車の中でも、私はわざと反対の側に腰かけて、じぶんの前に戻るナオミと云うものを、も一度つくづく眺める気になりました。全体己はこの女の何処がよくって、こうまで惚れているのだろう? あの鼻かしら? あの眼かしら? と、そう云う風に教え立てると、不意識なことに、いつもあんなに 私に対して魅力のある顔が、今夜は実につまらなく、下らないものに思えるのでした。すると私の記憶の底には、自分が始めてこの女に会った時分、__あのダイモンド.カフェエの頃のナオミ姿がばんやり浮んで来るのでした。が、今に比べるとあの時分はずっと好かった。無邪気で、あどけなくて、内気な、陰鬱なところがあって、こんなガザッな、生意気な女とは似ても似つかないものだった。 己はあの頃のナオミに惚れたので、それの惰勢が今日まで続いて来たのだけれど、考えて見れば知らない間に、この女は随分たまらないイヤな奴になっているのだ。あの「俐巧な女は私でござい」と云わんばかりに、チンと済まして腰かけている恰好はどうだ、「天下 の美人は私です」というような、「私ほどハイカラな、西洋人臭い女は居なかろう」と云いだけな、あの傲然とした面つきはどうだ。あれで英語の「え」の字もしゃべれず、パッツヴ.ヴォイスとアクッテイヴ.ヴォイスの区別さえも分からないとは、誰も知るまいが 己だけはちゃんと知っているのだ。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 164)

[35]「私はこっそり頭の中で、こんな悪罵を浴びせて見ました。彼女は少し反り身になって、顔を仰向けにしている ので、ちょうど私の座席からは、彼女が最も西洋人臭を誇っているところの獅子ッ鼻の孔が、黒々と覗けました。そして、その洞穴の左右には分厚い小鼻の肉がありました。思えば私は、この鼻の孔とは朝夕深い馴染なのです。毎晩々々、私がこの女を抱いてやるとき、常にこう云う角度からこの洞穴を覗き込み、ついこの間もしたようにその洟をかんでやり、小鼻の周りを愛撫してやり、又或時は自分の鼻とこの鼻とを、楔のように喰らい違わせたりするのですから、つまりこの鼻は、__この、女の顔のまん中に附着している小さな肉の塊は、まるで私の体の一部も同じことで、決して地人の物のようには思えません。が、そう云う感じを以て見ると、一層それが憎らしく汚らしくなって来るのでした。よく、腹が減った時なぞにまずい物を夢中でムシャムシャ喰うことがある、だんだん腹が膨れて来るにしたがって、急に今まで詰め込んだ物のまずさ加減に気がつくや否や、一度に胸がムカムカし出して吐きそうになる、__まあ云って 見れば、それに似通った心地でしょうが、今夜も相変らずこの鼻を相手に、顔を突き合わせて寝ることをを想像すると、「もうこの御馳走は沢山だ」と云いたい

O amor de Jōji apesar de oscilar nos momentos em que ambos saem para salões de dança e o comportamento de Naomi se evidencia mais agressivo e mordaz não se dissolve de fato. Passado o tempo de volta para casa, quando ambos se encontram finalmente sozinhos na casa ao estilo ocidental em Ōmori[36], as mágoas e conflitos de Jōji cessam temporariamente até se renovarem em outras circunstâncias. Mesmo ferido, Jōji não se propõe a rever suas escolhas e uma ruptura com Naomi não é de fato, cogitada.

Vivendo longe dos familiares que residem no interior, Jōji não possui amigos. Trabalha como engenheiro em uma empresa e cumpre suas funções diligentemente sem no entanto, demonstrar grande paixão por sua ocupação. Classifica a si mesmo como um homem sem muitos atributos físicos, mas com um gosto refinado por tudo o que é ocidental. Solitário, pode-se dizer que a vida dele é bastante vazia até a chegada de Naomi. Todo seu tempo passa a ser consumido pela paixão por Naomi após o surgimento desta em sua vida. A ela dedicou todos os seus esforços em moldar a mulher "perfeita" mantendo-a em uma "gaiola de ouro". Jōji não se entende como indivíduo longe de Naomi (tampouco perto dela). Seu objetivo de vida é Naomi e sua função consiste puramente em atender às suas necessidades e demandas. A paixão o consome e se estabelece desde o início uma obsessão, uma idolatria pela jovem com traços ocidentais.

O pôster da adaptação cinematográfia de 1967 de *Amor insensato* mostra Jōji com a cabeça apoiada sobre a perna de Naomi com notório abandono. Sua expressão denota melancolia enquanto Naomi sorri. Observa-se o desespero de Jōji que, servil, abraça a mulher amada enquanto ela, indiferente, toca um instrumento musical. A entrega triste de Jōji e o controle de Naomi expressos na obra literária podem ser percebidos na imagem 5.

ような、何だかモタレて来てゲンナリしたようになるのでした。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha,2003, pp. 165, 166)

[36] Ōmori- Bairro localizado ao sul de Shinagawa em Tóquio.

Imagem 5— Legenda: Pôster do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura. <http://kogundou.exblog.jp/16955325/> Acesso em 13 Out. 2015.

Com o tempo, Naomi passa a levar os amigos Hamada e Kumagai para reuniões em sua casa, assim como pessoas, na sua maioria rapazes, que conhece nos salões de dança. Jōji não protesta, mesmo esses se tornando inconvenientes e se estendendo mais do que o desejado. Certa noite, devido a uma intensa chuva, Hamada e Kumagai pernoitam na residência onde o casal vive e os três homens e Naomi dormem juntos no mesmo *futon*[37]. Durante todo o tempo, Naomi flerta com os dois amigos sem constrangimento ou pudor diante de Jōji. Este não se pronuncia ou se opõe apesar do incômodo presente em sua narrativa. Durante a noite, beija os pés de Naomi de maneira humilhante enquanto ela o provoca.

As suspeitas quanto à fidelidade de Naomi finalmente passam a não poderem ser ignoradas por Jōji quando ele escuta em seu trabalho, boatos a respeito do comportamento

[37] *Futon*- Alcochoado tradicional japonês.

lascivo e promíscuo de sua esposa que fora tomada por todos por uma atriz eurasiana que costumava ter relações com diferentes rapazes do círculo de dança.

Naomi nega veementemente os boatos e muda sua conduta, passando a frequentar menos os ambientes de salão de dança. Sugere uma viagem à Kamakura[38] a fim de relembrar a viagem que realizara anos antes ao lado de Jōji. Alugam uma casa próxima à praia por sugestão e iniciativa de Naomi e lá esta se mostra semelhante à antiga Naomi que trabalhava no Café Diamante em Asakusa. Sendo gentil, amável e carinhosa com Jōji, este parece esquecer dos boatos que ouvira anteriormente. Surpreende-se quando encontra Hamada e Kumagai em companhia de outros rapazes na praia, mas conforme Naomi os trata com distanciamento e até mesmo frieza, Jōji se livra de seus antigos temores.

No entanto, após dias de uma ilusão de felicidade e tranquilidade, Jōji finalmente flagra Naomi em companhia dos rapazes na praia em um ato de traição e descobre que toda a viagem fora uma armação muito bem planejada para ela encontrar-se às escondidas com seus amigos, tendo relações com até mais de um rapaz ao mesmo tempo. Jōji obriga Naomi a confessar a verdade e após um período de turbulência, resolve perdoá-la desde que peça desculpas e jure não repetir mais nenhuma traição, afastando-se definitivamente dos amigos.

Novamente, a calmaria entre o casal é temporária. Naomi tortura Jōji com seu silêncio e seu deboche. Os momentos de intimidade são mendigados por Jōji. A personalidade cruel e manipuladora de Naomi já se evidencia sem nenhuma reserva. Jōji ainda assim não procura mulheres mais gentis ou cogita deixá-la. Sua autoestima se esfarela quase por completo e a maldade de Naomi parece cativá-lo ainda mais. Sua paixão se mescla mais nitidamente ao ódio que sentia nas ocasiões do salão de dança em que a jovem esposa era rude. O medo de ser traído novamente angustia Jōji e este teme enlouquecer. Suas suspeitas em ser enganado se mostram verdadeiras quando flagra mais uma vez Naomi indo se encontrar às escondidas com Kumagai no momento em que ela acreditava que Jōji havia ido trabalhar.

Jōji finalmente expulsa Naomi de casa, expressando sua raiva. Diante disso, primeiramente, ela se infantiliza e choramingando, pede perdão à Jōji. Em vista do comportamento assertivo do marido, ela então revela novamente sua personalidade fria e vai embora sem demonstrar sentimentos. Diz simplesmente que voltaria para pegar suas coisas em outro dia. Jōji usufrui temporariamente da sua liberdade e paz.

[38] Kamakura- Cidade localizada na província de Kanagawa a cinquenta quilômetros de Tóquio, situada entre mares e montanhas. Bastante famosa por seus templos e a estátua de bronze do Buda gigante.

Dias depois, todavia, ele procura Hamada[39], com quem estabeleceu uma amizade em meio ao sofrimento, a fim de saber do paradeiro de Naomi. Esta, para sua surpresa, não retornara para a casa dos parentes em Senzoku, mas se divertia saindo com diferentes homens ocidentalizados ou realmente ocidentais diariamente. Aparecia em festas ou no salão de dança bem vestida e animada com seus parceiros. Pernoitava em casas diferentes, usufruindo da hospitalidade de estranhos. Sua degradação moral choca Jōji que se compromete a esquecê-la e enfrenta na mesma época a morte de sua mãe que nada sabia das angústias e misérias que o filho sofria diante da separação.

Jōji se resigna a esquecer Naomi e a mudar de emprego. Sua autoestima parece temporariamente se elevar e ele se atém à sua própria vida. Planeja novos rumos quanto à sua profissão e residência. Passa a evitar os lugares frequentados por Naomi e se compromete aparentemente a viver sem a presença dela.

A narrativa parece tomar um novo rumo, mas Naomi volta para a vida de Jōji. Volta a princípio para buscar suas coisas na casa ao estilo ocidental em que vivera. Mostra-se determinada a retomar uma amizade com Jōji. Tal amizade na verdade encobre outros interesses senão a reconquista deste.

Naomi se mostra para Jōji diferente da Naomi com a qual vivia. Extremamente ocidentalizada, com cabelos curtos e vestidos elegantes, ela o seduz novamente. Jōji tem sua paixão renovada pela amante a qual expulsara, a despeito das traições e desvios de caráter. Naomi reinicia seus jogos eróticos e pouco a pouco através de suas provocações, vai reconquistando Jōji.

Ao fim da obra, ambos se reconciliam após Jōji se entregar a Naomi disposto em troca de sua companhia a atender todas as suas vontades e aceitar passivo sua infidelidade, seus casos amorosos com quantos homens quisesse, provendo-lhe uma vida luxuosa e trabalhando duro para atender às suas demandas financeiras.

Jōji, após seu relato de sofrimento e infortúnios, admite ao fim da narrativa a conformidade com sua situação e o caráter de Naomi. Conformidade narrada com uma degradante tristeza. Dor e prazer são amálgamas nas palavras de Jōji dentro do relacionamento abusivo que vivencia.

---

[39] Hamada- Também se mostrou apaixonado e sofredor por Naomi. Através dele, Jōji pode tomar conhecimento sobre as traições da jovem esposa e os detalhes de sua perversidade, dos quais não sabia. Entre Jōji e Hamada se estabelece uma amizade. Hamada, convencido de que o caráter de Naomi não mudará e que seu sofrimento era em vão, propõe-se a esquecê-la e sugere que Jōji faça o mesmo.

> [...] Até hoje não pude esquecer a terrível experiência que vivenciei, quando no passado Naomi fugiu de mim. Suas palavras ainda ecoam em meus ouvidos:
> — Percebeu agora o meu lado cruel? — Havia muito eu conhecia sua infidelidade e seus caprichos. Eliminasse ela esses defeitos e seu valor feneceria. Quanto mais reflito no quanto ela era infiel e caprichosa, mais aumenta seu encanto e mais me vejo aprisionado em sua armadilha. Por tanto, estou ciente de que nada tenho a ganhar se me zangar. (TANIZAKI, 2004, p. 277)[40]

Jōji assume a perda de confiança em suas próprias habilidades e valor. A sensação de desvalia aumenta em conformidade com a autoconfiança de Naomi.

> Perder a confiança é algo irremediável. Na posição de subordinação em que me encontro, meu inglês não se compara ao dela. Ao ouvi-la tagarelar ininterruptamente, espalhando sua simpatia entre damas e cavalheiros pelo salão de baile, num jeito estranhamente ocidental, muitas vezes para mim é difícil entender sua pronúncia, que sempre fora boa e melhorou naturalmente com a prática. Por vezes ela me chama de "George", à maneira ocidental. (TANIZAKI, 2004, p. 277)[41]

Jōji finaliza seu relato do casamento com Naomi, pedindo que o leitor pense o que quiser e que o chame de "idiota" se assim o convir. Está apaixonado por Naomi e uma vida longe dela é impensável. O relato constrangedor e humilhante se encerra.

Na imagem 6, é possível ver o costume adotado pelo casal quando Naomi ainda era muito jovem e mantido por ambos até o final da obra. Jōji permitia que Naomi montasse sobre suas costas como se cavalgasse um cavalo e chega a implorar para que a mulher amada lhe proporcionasse tal satisfação após o tempo que se mantiveram separados.

É possível obervar nesse ato do casal a posição que cada um ocupa na relação.

---

[40] 「[...] 私は未だに、 嘗てナオミに逃げられた時の、あの恐ろしい経験忘れることが出来ないのです。「あたしの恐ろしいことが分かったか 」と、そう云った彼女の言葉が、今でも耳にこびり着いているのです。彼女の浮気と我儘とは昔から分かっていたことで、その次点を取ってしまえば彼女値打ちもなくなってしまう。浮気な奴だと思えば思うほど、 一層可愛いさが増して来て、 彼女の罠に陥ってしまう。 ですから私は、 怒れば尚更自分の負けになることを 悟っている のです。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 376)

[41] 「自信がなくなると仕方 がないもので、 目下の私は、 英語などでも到底彼女には 及びません。実地に附き合っているうちに自然と上達したのでしょうが、 夜会うの席で婦人や紳士に愛嬌を振りまきながら、 彼女がぺらぺらまくし立てるのを聞いていると、何しろ発音昔から巧かったのですから、変に西洋人臭くって、私には聞きとれないことがよくあります。そうして彼女は、 ときどき私を西洋流に「ジョージ」と 呼びます。」 (TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 377)

Imagem 6— Legenda: Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi cavalga sobre as costas de Jōji. < https://www.tumblr.com/search/chijin%20no%20ai/> Acesso em 13 Out. 2015.

Naomi, como nos jogos de carta ou xadrez, disputado por ambos, vence. Sua autoconfiança e egoísmo são os elos que prendem Jōji por sua própria fragilidade. A despeito do que Jōji diz, permanece por escolha própria na relação que contribui continuamente para seu sentimento de inferioridade. O amor vivido como um jogo apesar de suas consequências amargas, ainda é considerado amor por Jōji.

1.2 O foco narrativo, o *watakushi shōsetsu* e a polifonia do "eu"

"Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer — eu sou eu?"

Fernando Pessoa— *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*

Como foi falado anteriormente, o foco narrativo em *Amor Insensato* se dá na primeira pessoa sob o ponto de vista de Jōji que se propõe a relatar a história vivenciada com Naomi nos primeiros anos de relação da maneira mais fiel possível. Jōji se coloca na narrativa como um anti-herói bastante consciente de sua dificuldade com as mulheres, pouco sociável, vindo do

interior do país e com uma vida inicialmente sem graça. Sua própria aparência não lhe agrada e procura no meio ocidental satisfazer seus gostos que classifica como requintados.

Muitas das angústias e mágoas de Jōji não verbalizadas são expressadas livremente na narrativa de *Amor insensato* que se propõe a dialogar com qualquer leitor que esteja disposto a tomar conhecimento dos pormenores da vida conjugal do casal, incluindo seus jogos eróticos, alegrias e dissabores. Tendo anteriormente iniciado um diário onde narrava o desenvolvimento do corpo de Naomi e algumas informações de seu cotidiano que posteriormente abandonara, Jōji como narrador se propõe a transmitir de maneira sincera a sua vida ao lado de Naomi. Ao fim da obra, não elabora uma reflexão ou se detém a uma explicação de sua conduta. Dá ao leitor o direito de tirar suas próprias conclusões e se define como um homem apaixonado. Expressa tristeza e raiva, mas com ela não se compromete, elaborando-a. O narrador procura exorcizar sua própria dor na escrita. Justifica sua passividade na tentativa de se sentir livre da angústia e da tormenta de seus próprios pensamentos.

> Aqui termina meu relato sobre nossa vida de casal. Os leitores que o acharem idiota, sintam-se à vontade para rir. Aqueles que dele possam tirar um ensinamento moral, tomem-no como lição. Quanto a mim, estou apaixonado por Naomi e pouco me importa o que as pessoas pensem a meu respeito. (TANIZAKI, 2004, p. 277)[42]

Amor insensato pertence a um estilo literário chamado *watakushi shōsetsu*[43] ou *shishōsetsu*[44] bastante em voga no Japão no período de sua produção. Caracterizado por uma

---

[42]「これで私たち夫婦の記録は終りとします。これを読んで、馬鹿々々しいと思う人は笑って下さい。教訓になると思う人は、いい見せしめにして下さい。私自身は、ナオミに惚れているのですから、どう思われても仕方がありません。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 377)

[43] *Watakushi shōsetsu* que também permite a leitura de *shishōsetsu* em função da leitura opcional dos ideogramas que o compõem, é uma expressão que surgiu por volta de 1920. *Watakushi* significa "eu" e designa a primeira pessoa do singular com uma designação de modéstia. O termo *Shōsetsu* significa, literalmente, "história pequena" e foi utilizado pela primeira vez em 1885, pelo estudioso Tsubochi Shōyō, como tradução da palavra inglesa *novel.* Desde então, passou a ser utilizado também como correspondente do francês *roman* e do alemão *Roman* e, em sentido amplo, para designar várias obras narrativas. Até então, existiam outros termos, como *monogatari* (narrativa), sōshi (escritos), *hon* (livro) e *bun* (texto), para designar a forma de prosa. O termo "prosa" em si, que em japonês é *sanbun,* foi utilizado um pouco antes, em 1871, por Nishi Amane, mas apesar de já aparecer em textos chineses não era muito utilizado e só consolidou-se muito depois de *Shōsetsu.* (NAGAE, Neide Hissae. *De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu.* São Paulo, 2006, pp. 1).

[44] Segundo Keene (1998), Tanizaki não se apresenta como um escritor que possa ser enquadrado perfeitamente em um estilo literário, pois tanto os seus temas de interesse quanto as referências literárias utilizadas mudam conforme os acontecimentos da sua vida e maturidade. No entanto, é possível conceber a obra *Amor insensato* como *watakushi shōsetsu* pelas características encontradas em sua construção como narrador na primeira pessoa, relato confessional de um fato verídico vivenciado pelo narrador-protagonista, etc. O *watakushi shōsetsu* apresentou também uma falta de definição objetiva e determinante pelos teóricos e a categorização específica de algumas obras dentro do seu estilo se fez de modo empírico.

autoficção onde o narrador em primeira pessoa relata fatos e acontecimentos reais de sua vida, apresenta também elementos criados que se fundem e cujos contornos de veracidade e ficção se tornam porosos.

Em seus estudos, Nagae (2006) disserta sobre o narrador do "romance do eu".

> No mundo literário japonês, a expressão surgiu no início da década de 1920 e foi seguida por outros similares, como *watakushi wa shōsetsu* (eu sou o romance) e *"watakushi" shōsetsu* (romance do "eu"). Nessa época, os estudiosos japoneses voltaram sua atenção para obras de cunho autobiográfico, preocupados que estavam com sua disseminação. Segundo esses estudiosos, a falta de preocupação dos autores com a estruturação da obra e com a criação da personagem principal, uma vez que tomavam a si mesmos como modelos, poderia causar "prejuízos" ao desenvolvimento literário japonês, pois tais obras traziam um narrador-protagonista, entendido como o próprio autor, e partiam do pressuposto de que o leitor tinha conhecimento da vida do escritor. Daí, mediante a introdução do "eu" na obra, todo o conteúdo restante deveria ser interpretado como fato verídico relativo ao autor. (NAGAE, 2006, p. 4)

O *watakushi shōsetsu* correspondeu segundo alguns teóricos a uma maneira japonesa de produção de obras com linhas Naturalistas. O Naturalismo, bastante em voga na Europa, caracterizou-se por um maior cientificismo nas artes e um cunho de caráter mais pessimista em relação à vida. Os seres humanos nas obras literárias se apresentavam como animais influenciados pelo meio ambiente circundante e a genética. O realismo radical permeava as escolhas e os destinos das personagens e muitos sentimentos eram postos de lado em um superposicionamento fatalista dos instintos. Pertenceu a esse estilo o escritor francês Émile Zola e o brasileiro Aluísio de Azevedo.

No Japão, houve uma compreensão da parte dos escritores que tal especificidade da realidade só poderia ser alcançada através de uma autoficcionalização onde elementos próprios da vida dos autores viessem à tona. O Japão já tendo anteriormente realizado produções literárias como os *nikki* (diários) e os romances de caráter confessional, adaptou uma escola literária ao seu próprio estilo. Tal fenômeno, no entanto, foi concebido por muitos teóricos ocidentais como uma "forma errada" de se compreender e aplicar um estilo e não uma construção própria.

O *watakushi shōsetsu* encontrou uma forte resistência dos críticos literários da época no meio japonês também. Em outubro de 1920, um artigo de cunho sarcástico e autor anônimo publicado em *Jiji Shinpō* viria a estabelecer uma subdivisão dos romances autoficcionais, apontando o novo estilo como uma forma menor e abominável de literatura.

Segundo o artigo, existiria um tipo de *Hedo Shōsetsu* (romances do vômito) onde o autor narraria com orgulho experiências pessoais ou de pessoas próximas, muitas vezes de caráter

constrangedor e seria aclamado por críticos sem conhecimento. O segundo grupo seria o de *Nagasaki Shōsetsu* onde o autor responderia de forma negativa ao insulto de algum crítico literário de *Bundan (*文壇- Círculo literário) e cuja origem do nome se dá pela máxima *"Mate um inimigo de Edo em Nagasaki".* O autor viria através da escrita a expressar seu descontentamento ou raiva em relação à crítica.

O terceiro grupo seria caracterizado por uma postura oposta. No *Taiko Shōsetsu* (romance do tambor), o autor se esforçaria para cair nas graças do *Bundan*, e para tal, viria a apresentar pessoas irrelevantes e comuns sob uma ótica exageradamente positiva. O nome de *Taiko Shōsetsu* se daria através de uma relação feita com os tocadores de tambor japoneses que são encarregados de em uma celebração, festa ou festival entreter os convidados e proporcioná-los uma boa atmosfera.

A despeito do sarcasmo do artigo, o *watakushi shōsetsu* teve grande circulação. A realidade expressa pela vivência e experiências de um autor que se intercruzava ao personagem que em muitos casos, também era narrador sem dúvida atraiu uma notoriedade, fosse ela positiva ou negativa.

Uma das características bastante marcantes que pode ser apontada em relação à literatura de caráter autoficcional japonesa consiste em sua propriedade polifônica. Não se pode estabelecer um limite para os diferentes temas que foram abordados dentro do *watakushi shōsetsu.* Entre autores como Jun'ichirō Tanizaki, Fumiko Hayashi, Dazai Osamu, Kenzaburō Ōe, entre outros não é possível se observar uma linha rígida de aspectos puramente românticos, melancólicos ou familiares dentro de suas produções literárias. Ao contrário, os temas foram muito abrangentes e diversos.

A possibilidade de questões que podiam ser levantadas por uma literatura que se voltava para o universo de um personagem que ao mesmo tempo também era escritor se abria para possibilidades plurais. Sendo assim, a literatura de auto ficção não se deteve ou se fixou em um único tema, apresentando um caráter bastante variado.

No *watakushi shōsetsu*, as personagens não são retratadas como heróis e tampouco como as personagens movidas a instinto que foram apresentadas em algumas obras Naturalistas na Europa e no Brasil. Ao contrário, os autores procuraram aparentemente não se deter muito em descrições físicas ou investigações intimistas excessivas, narrando com maior destaque as situações externas e os pensamentos que acompanham as personagens.

Pode se dizer que as personagens das obras do *watakushi shōsetsu* são pessoas comuns que se destacam puramente pela forma como enxergam os fatos e a si mesmas. As situações

externas como pobreza, inadequação, traição, etc. exigem um desgaste emocional da personagem e uma necessidade de catarse que constituirá o romance.

Koyano Ton (2009) discorreu em sua obra *Watakushi shōsetsu to wa nani ka* ("O que é a literatura do 'eu'?") sobre algumas características observadas por ele no estilo literário japonês e criticou o perfil cotidiano e banal trazido pelos autores e vivenciado pelas personagens que supostamente não encontrariam um sofrimento máximo em suas desventuras ou não incorporariam a totalidade. Para Koyano Ton, o *watakushi shōsetsu* muitas vezes se apresentaria como uma literatura menor e mais fácil, visto que os autores estariam escrevendo sobre acontecimentos corriqueiros de sua própria vida ou de conhecidos. Tudo giraria ao redor de uma narrativa vazia.

Walter Benjamin (1996) em seu texto "O Narrador" estabelece as diferenças que podem ser observadas entre o romance e a narrativa. Segundo ele, a narrativa se dava através de um narrador sábio e conselheiro dentro da epopeia que transcorria sobre uma experiência vivida ou observada e incutia uma "moral da história" em seu ouvinte. Todavia, posteriormente, o romance substituiria a epopeia, encarregando-se então da busca por uma totalidade do indivíduo que atinge também o leitor que frente à morte e infortúnios da vida, precisa alcançar um sentido para a sua existência. A grandiosidade do romance se daria através das coisas pequenas e o vazio que acompanharia as personagens ficcionais precisando se fazer fértil. A "moral da história" se perdia e a busca deveria se dar em prol de um sentido.

A natureza que nos contos de fada se mostrava afável ao homem e o acolhia em seu seio lhe provendo o alimento, a caça, o sol e a chuva, se mostrará amiúde inóspita e ameaçadora no romance. Freud (2012) em "O mal-estar na civilização" discorrerá sobre a noção da instabilidade e insubmissão da natureza somada à morte inevitável que acompanha cada ser humano como alguns dos fenômenos que contribuirão para a infelicidade do homem. A inviabilidade de uma felicidade fácil e plena durante a existência humana também se constituirá como parte do processo de elaboração do romance assim como a tentativa de superação pela personagem que busca uma totalidade na obra e na realidade, uma empatia com o leitor.

Koyano Ton ao subestimar o *watakushi shōsetsu* subestimou um pouco a teoria do próprio romance que encontra nos elementos da vida sua força motriz para realização e inspira os leitores para que busquem a si mesmos através da leitura.

A atmosfera de fofoca a respeito dos autores assim como os jornais literários e revistas que esmiuçavam os pormenores da vida destes mesmos em biografias breves a fim do público tomar conhecimento das relações que estabeleciam com as obras literárias contribuíram para a

visão negativa que muitos críticos vieram a ter sobre o *watakushi shōsetsu.* A porosidade do narrador e escritor amiúde foi mal interpretada e a obra, vista como um testemunho que precisava ser investigado, comprovado, e não como uma catarse com ligações criadoras e ficcionais, fantasiosas e reais que constituem um romance e a própria confissão livre.

O Realismo europeu em uma ruptura com a visão Romântica buscou resgatar o ser humano em suas imperfeições e limitações para que este fosse exposto de uma maneira mais verdadeira na arte e consequentemente, menos idealizada. A vida muitas vezes em seus aspectos menores ou fatalistas servia de inspiração para a construção textual. No entanto, o pessimismo excessivo e o cientificismo exagerado em relação ao homem vieram muitas vezes a se tornar tão distantes da totalidade como o próprio idealismo Romântico. A complexidade humana precisava encontrar um meio termo. O *watakushi shōsetsu* japonês muitas vezes procurou se debruçar sobre esse meio termo.

Em *A decadência da mentira* de Oscar Wilde (1994), constrói-se uma crítica ao Realismo literário vigente na Europa que supostamente deixaria de lado a mentira, a ilusão do discurso Romântico para romper em uma exposição da verdade redutora da arte. Além disso, com a ascensão da burguesia, a literatura que anteriormente era um privilégio da nobreza se popularizava. A arte passaria a imitar a vida quando na verdade seu intuito primeiro deveria supostamente dar-se através de inspiração para a construção de uma vida sublime.

Oscar Wilde parece padecer da mesma dificuldade de Koyano Ton em visualizar uma mudança e conseguir encontrar o sublime também nas pequenas coisas que constituem a vida em seus pormenores. O sofrimento profundo assim como o otimismo podem ser observados em muitas obras do *watakushi shōsetsu* e as personagens nem sempre foram colocados sob uma ótica tão negativa e nefasta como no Naturalismo europeu.

Declínio de um homem (『人間失格』–*Ningen Shikkaku*) de Dazai Osamu (2015) apresenta em seu personagem Yōzo uma irremediável tristeza que não consegue encontrar alívio nem na vida abastada, nem no relacionamento com as mulheres e tampouco nos vícios. Sua vida se arrasta e as tentativas de suicídio falham. Seus relacionamentos fugazes e o vício em morfina o consomem. É possível estabelecer linhas pertinentes entre a obra e a vida do próprio Dazai que tentou o suicídio várias vezes. O caráter fatalista e pessimista em relação à vida permeia o discurso durante todo o enredo de *Ningen Shikkaku.*

Por outro lado, em obras como *Memórias de uma Errante* (『放浪記』–*Hōrōki*) de Fumiko Hayashi (1995) e *Uma questão pessoal* (『個人的な体験』–*Kojinteki na taiken*) de Kenzaburō Ōe (2003), observa-se na narrativa um cunho mais otimista que surge no desfecho

dos romances como uma superação dos infortúnios e dificuldades circundantes e internas. A melancolia de alguma forma é superada pelas ações das personagens, encontrando assim então uma totalidade. *Memórias de uma errantei* apresenta um forte relato das mudanças sociais e da vida proletária que se estabelecia no Japão do Período Meiji (1867-1902), assim como o envolvimento da personagem com diversos homens e os esforços desta para conseguir dinheiro, enquanto *Uma questão pessoal* se foca na aceitação do protagonista chamado Bird de um filho que nasceu com anomalias cerebrais. Ambas obras apresentam fortes semelhanças com a vida real, sendo *Memórias de uma errante* inclusive baseado no diário de Fumiko Hayashi e tendo Kenzaburō Ōe de fato, tido um filho com anomalias cerebrais.

A relação familiar pode ser vista também na obra "Reconciliação" (『和解』–*Wakai*) de Shiga Naoya (1996) que narra a reconciliação de um filho com um pai e encontrou na animosidade real que se deu entre Shiga e seu pai a inspiração para elaboração do romance. A obra viria a ser produzida num momento de felicidade da vida de Shiga Naoya onde ele de fato havia conseguido fazer as pazes com seu pai após uma ruptura de anos e segundo ele, precisava expressar isso através da escrita.

O caráter mais sexual e amoroso pode ser encontrado em obras como o *Edredon* (『蒲団』–*Futon*) de Katai Tayama (1986) onde o protagonista estabelece uma relação de desejo pela sua aprendiz, apresentando assim uma relação forte com a realidade em que Katai Tayama adotou a jovem admiradora de seu trabalho Michiyo Okada como pupila.

Os pensamentos onde o protagonista de *Edredon* deseja a morte de sua esposa grávida a fim de encontrar seu caminho livre para realização de seu amor pela aprendiz explicita um lado negro do pensamento humano que ocasionou alguma polêmica. Polêmica também viria a gerar a obra "Vida nova" (『新生』–*Shinsei*) de Tōson Shimazaki onde o autor supostamente viria a confessar um infeliz caso de amor vivido com sua própria sobrinha, encontrando então forte crítica.

O *watakushi shōsetsu* não pode ser observado como um estilo literário que se propôs a desgastar um único tema, pois apresentou uma multiplicidade de histórias onde se estabeleciam uma relação de realidade e ficção que dialogava com vários assuntos. As diferentes vozes sociais, de gênero e temas fizeram parte da construção do *watakushi shōsetsu* em uma ampla polifonia do "eu".

Além disso, os conflitos que amiúde encontraram na vida dos autores sua fonte de inspiração não se fazem menores na obra, visto que não se desdobram como já foi falado anteriormente através da mera enumeração e relato de dados autobiográficos, mas sim através

de uma elaboração por parte de seus respectivos autores em um processo de realidade intercruzada por elementos ficcionais.

Kirtchnereit (1996) aponta no capítulo “Conventional Definitions of Shishōsetsu” em sua obra *Rituals of Self Revelation: Shishōsetsu as literature Genre and Socio-Cultural Phenomenon* os contrastes encontrados no *watakushi shōsetsu* entre as noções de realidade e ficção, assim como as de “primeira pessoa” e “terceira pessoa”.

Alguns romances narrados na primeira pessoa não poderiam ser classificados como *watakushi shōsetsu,* pois não incorporariam um cunho real de experiências vivenciadas pelo autor. Entrementes, obras que eram narradas em uma terceira pessoa apresentavam traços reais visíveis que podiam ser relacionados com a vida do escritor.

Hijiya-Kirschnereit aponta em seus estudos o artigo de Masao Kume chamado “Watakushishōsetsu to shinkyō shōsetsu” onde ele apresenta algumas obras como *Eu sou um gato* (『吾輩は猫である』–*Wagahai wa neko de aru*) de Sōseki Natsume que não pode ser classificada como um *shishōsetsu* apesar de ser narrada na primeira pessoa. Em contrapartida, alguns trabalhos de Kikuchi Kan escritos na terceira pessoa incorporam características pessoais da vida do autor sob a perspectiva de um protagonista chamado de Keikichi, sendo então uma forma de *shishōsetsu.*

A própria obra *Declínio de um homem* de Osamu Dazai que incorpora elementos reais da vida de Dazai na construção do personagem Yōzo é narrada em uma primeira pessoa em um conjunto de diários. O narrador que os compila e publica, no entanto, se dá como a representação de Dazai no livro que é uma terceira pessoa que assiste a tudo de fora e surge no prólogo e desfecho da obra. No início, o narrador discorre sobre o rosto estranho de Yōzo visto por ele algumas vezes em fotografias. Ao término, ele explica ao leitor como os diários chegaram até ele. Durante todo o momento, a obra tenta apresentar um cunho verídico.

É curioso Dazai se colocar como uma terceira pessoa quando na verdade sua vida encontra fortes relações com Yōzo.

De maneira semelhante, Katai Tayama narra *Edredon* em uma terceira pessoa a despeito das características da vida do autor que podem ser observadas na obra e caberiam bem dentro de uma “primeira pessoa”. Existe uma intenção de ficcionalizar a obra que não deixa de ser, no entanto, uma forma de *watakushi shōsetsu.*

Casos como o de Osamu Dazai e Katai Tayama expressam a tentativa de alguns autores de ao invés de pormenorizar os fatos corriqueiros de sua vida sintetizando-os em uma literatura de confissão, elaborar suas experiências e construí-las como uma ficção, um objeto de estudo

distanciado que brotou de suas próprias vivências e sobre o qual tentam discorrer com um olhar plástico.

Jun'ichirō Tanizaki, apesar de supostamente ter encontrado inspiração na irmã de sua esposa por quem nutria desejo para a criação de Naomi e ter também participado de aulas de dança como Jōji, vivendo um conflito entre as noções de Ocidente e Japão, apresenta uma história de vida bastante diferente da de Jōji. Elementos da sua vida pessoal se fundem na narrativa de caráter ficcional. A porosidade se dá na construção literária.

Talvez nesse processo se encerre um dos preceitos básicos da maioria dos romances que se originam muitas vezes das experiências dos autores ou dentro do raio de seus conhecimentos para encontrar na obra uma tentativa de se processar a essência, racionalizando-se os dados.

Mesmo nas obras de caráter extremamente ficcional defendidas por Oscar Wilde em seu ensaio não se pode estabelecer um dado cem por cento ficcional desvinculado em sua totalidade da realidade e independente. O próprio Wilde em seu cárcere produziu *De Profundis* que através de uma longa e emocional epístola traz à tona o relacionamento amoroso vivenciado com o jovem Lord Alfred Douglas (Bosie) e pelo qual foi preso por sodomia e condenado a trabalhos forçados por dois anos.

A flexibilidade do *watakushi shōsetsu* em relação aos seus diferentes temas e a porosidade que se estabeleceu entre autor, narrador e protagonista evidencia não apenas a tentativa de dialogar fortemente com a realidade, mas também a tentativa de se comprometer com uma produção artística que não pode cair em um esvaziamento de suas próprias potencialidades eclodindo na construção tangencial do indivíduo que busca a totalidade. Ou seja, a narrativa de acontecimentos sequenciais e datados da realidade sem uma exploração estética ou diálogo com uma busca por algo maior e inconsciente não interessa à literatura. A narração pormenorizada da vida dos autores não estabelecia algum valor literário, sendo necessária a compilação e um apoio ficcional ao enredo que a grande maioria dos autores do *watakushi shōsetsu* buscou.

Além disso, é importante dizer que autores do *watakushi shōsetsu* se detiveram em temas como suicídio, traição, depressão, uso de drogas, marginalização dentro de uma sociedade que se modificava aceleradamente e o indivíduo não encontrava espaço. A Literatura Proletária havia sido destruída pela Lei de Preservação da Paz[45] em 1925. A expressão livre não

[45] Lei da Preservação da Paz- O governo japonês estabelecia normas rígidas para que o socialismo não se estabelecesse no país e a Literatura Proletária foi destruída pela Lei de Preservação da Paz em 1925 em virtude de seu caráter social e contestador. Autores eram repreendidos e presos, caso criticassem o sistema em suas produções artísticas ou mesmo assassinados, como suspeita-se que foi o caso do escritor Takiji Kobayashi. Estes, na

era permitida ou aceita. Sendo assim, os artistas se propunham a falar de sua própria subjetividade e insatisfação em relação à vida dentro de um sistema de censura.

É importante verificar que a supressão intelectual das formas de governo se atém a uma censura clara às obras tidas como contestadoras ou divergentes do sistema político em ascensão, mas pouco podem fazer em relação à expressão de subjetividade que traz à tona o dissabor, o deslocamento, a melancolia que não podem ser forjados ou substituídos por uma falsa alegria, deixando escapar a verdade. Na subjetividade artística, intercruzam-se as enunciações, os fatos, as mudanças circundantes em singulares vozes cujas raízes brotam da cultura realizada dentro de um espaço. A arte viabiliza o ato de falar, sem dizer claramente, elucidando, no entanto, uma forma de pensamento.

Geertz (1997) em *O Saber Local* se ateve a falar da arte como produção de um indivíduo inserido em um meio cultural e de como determinados sentimentos e emoções se expressam em outros segmentos sociais:

> O sentimento que um indivíduo, ou o que é mais crítico, já que nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana. (GEERTZ, 2004, p. 145).

Jōji, como narrador e personagem em *Amor insensato* expressa em alguns momentos sua baixa autoestima em relação ao Ocidente e a assimilação deste como cultura mais correta em seus saberes e consequentemente, com mais valor. Naomi, com traços eurasianos se torna uma mulher diferenciada aos olhos de Jōji por não parecer uma japonesa comum. Da mesma forma, as professoras[46] de inglês e dança de Naomi causam uma intimidação em Jōji que se sente desconfortável frente a elas por serem ocidentais. O Ocidente e a modernidade fascinaram Tanizaki durante o período que viveu em Tóquio, levando uma vida boêmia em uma casa ao estilo ocidental em Yokohama[47].

---

impossibilidade de falarem da sociedade, falavam de seus próprios dissabores que constituíam um eco dessa vivência cujo relato era coibido.

[46] Senhorita Harrison e a condessa russa Shlemskaya.

[47] Yokohama- Em japonês, 横浜市. É uma cidade localizada na província de Kanagawa, dentro da região metropolitana de Tóquio.

Em 1923, após o Grande Terremoto de Kantō, Tanizaki viria a morar em Quioto onde despertaria um novo interesse pela cultura japonesa tradicional, particularmente a cultura da região de Kansai[48]. A atração de Tanizaki pelo Ocidente, assim como seu conflito frente às modernidades que eram importadas e muitas vezes se chocavam com o estilo japonês são expressos em *Amor insensato* através do deslocamento de Jōji.

1.4 O tempo e o espaço

「淋しさは、自由と独立と自我に満ちた現代に生まれた私達が払わなくてはならない代償なのです。」—(夏目 漱石 -心)[49]

O período vigente na produção de *Amor insensato* foi o Período Taishō (1912-1926) marcado por uma profunda industrialização que já tivera início no Período Meiji (1868-1912). A Europa e os Estados Unidos exerciam forte influência no arquipélago nipônico e este procurava se modernizar, incorporando as novas tecnologias, vivenciando uma efervescência intelectual e encontrando um destino diferente do que foi vivido por outros países asiáticos explorados pelo colonialismo. Dava-se a competição pela busca de matérias-primas em outros países e de mercados internacionais consumidores eclodindo na exploração de grande parte de países da África e Ásia. O capitalismo se consolidava mundialmente. Uma classe proletária se desenvolvia dentro do meio urbano japonês e o governo se mostrava intolerante perante os movimentos esquerdistas que reivindicavam mais direitos, chegando a dissolver o Partido Socialista Japonês ainda no Período Meiji.

Durante essa modernização industrial, grande parte dos homens japoneses não ocupava mais tarefas referentes ao campo ou ao artesanato como nas épocas anteriores, mas devido à forte industrialização que se dava no país, eles se mudavam para a cidade a fim de estudarem em universidades e posteriormente, ocuparem cargos ligados às indústrias e fábricas. Jōji na narrativa de *Amor insensato* se enquadra neste modelo. Vindo do campo, deixara sua família a fim de estudar em escola técnica e trabalhava como engenheiro em uma firma de eletricidade

---

[48] Kansai- Região de Kansai (関西) é uma das regiões da ilha de Honshū. Fazem parte da região as províncias de Nara, Wakayama, Quioto, Osaka, Hyōgo e Shiga.

[49] "*Sabishisa wa, jiyū to dokuritsu to jiga ni michita gendai ni umareta watashitachi ga harawanakute wa naranai daishōna no desu"* (*Kokoro* - Sōseki Natsume) _*"Vemos então que a solidão é o preço que precisamos pagar por termos nascido nesta época tão cheia de liberdade, independência e nossos inflados egos".*

em Tóquio. Sua vida é bastante solitária e apesar de sempre se mostrar atento e atraído pelas mulheres, Jōji possuía pouca habilidade e confiança em se aproximar delas, sendo conhecido como um "rapaz ajuizado".

A sociedade feminina apresentou também uma forte mudança no Período Taishō. Durante a Restauração Meiji, uma parte das mulheres já havia começado a se introduzir no cenário trabalhista através das indústrias têxteis que as empregava, provendo dormitórios e salários.

Durante o período de forte modernização, no entanto, muitas mulheres adotaram uma postura mais independente morando nas cidades, trabalhando para se sustentar e arcar com seus próprios gostos, incorporando a moda ocidental, casando-se com homens que elas próprias escolhiam ao invés dos familiares em um *miai*[50] e assumindo um comportamento mais autônomo.

Tal conduta se apresentou bastante similar com os das *flappers*[51] que foram famosas nos Estados Unidos na década de 1920. No Japão, passaram a ser conhecidas como *moga* (derivado de "modern girl") e causaram grande impacto na sociedade, contrastando com o estilo feminino conhecido até então. Muitas pessoas da época se dividiram entre o fascínio ou repudio a essa nova mulher.

Alguns estudiosos, no entanto, apontaram o fato de semelhante mudança se dar puramente no vestuário, sendo de caráter superficial e não contribuindo para uma verdadeira emancipação feminina. Em Sato (2003), observa-se, contudo, que muitas mulheres haviam mudado sua relação com o próprio corpo e escolhas. Muitas apresentavam uma liberdade sexual não vista até então e consequentemente, o formato dos casamentos entre os novos homens urbanos e tais mulheres em transição, alterava-se.

A imagem 7 segue no presente estudo com fins ilustrativos das alterações que ocorriam no vestuário das mulheres japonesas no início do século XX e que dialogavam com mudanças

---

[50] *Miai*- Casamento arranjado entre um casal por meio de intermediários e familiares, sendo realizado muitas vezes entre partes que não se conheciam anteriormente até a intervenção de terceiros. Era bastante comum no Japão em épocas passadas e muitas vezes, a ficha completa do casal, histórico escolar, doenças na família, comportamentos eram levantados por um detetive a fim de se atestar a viabilidade de um casamento bem-sucedido. O *miai* seria tema de outra obra de Jun'ichirō Tanizaki chamada『細雪 (*Sasameyuki*) e publicada no Brasil sob o título *As Irmãs Makioka* em 2005 pela Estação Liberdade. A busca por um marido para Yukiko, a terceira de quatro irmãs de uma família tradicional japonesa que está passando da idade de casar compõe o enredo.

[51] *Flappers*- Famosas na década de 1920 no meio ocidental por seus cabelos e saias curtos, maquiagem e comportamento liberal. Diferenciavam-se de mulheres de décadas anteriores por fumarem, beberem, dirigirem automóveis, ouvirem *jazz* e assumirem maior autonomia sexual num cenário europeu pós-Primeira Guerra Mundial. No Brasil, foram chamadas de "melindrosas".

que se realizavam internamente também no que diz respeito às crenças, necessidades, escolhas, interesses, etc.

Imagem 7— Legenda: As *moga* (*modern girl*) na década de 20 fotografadas em Tóquio (Japão).
< http://neojaponisme.com/2014/10/09/history-of-the-regent/> Acesso em 13 Out. 2015

Jōji, na narrativa, representando o homem proveniente do interior do Japão que busca se estabelecer na cidade, demonstra enfado e desagrado com a ideia de tomar parte em um *miai* (casamento arranjado), preferindo um método menos formal de aproximação.

> Se fosse apenas isso, por que eu não procurava uma moça de boa família para com ela construir oficialmente um lar? A bem dizer, faltava-me coragem para me casar. Devo aprofundar um pouco mais a explicação sobre esse ponto. Na realidade, eu sempre fora uma pessoa ajuizada, detestando agir de forma imprudente— nunca conseguiria —, mas, curiosamente, possuía uma opinião sofisticada e bem avançada com relação ao casamento. Em geral, as pessoas tendem a entender o casamento como algo rígido e cerimonioso. Em primeiro lugar, um intermediário sonda discretamente a intenção das partes. Em seguida, promove-se o encontro formal dos pretendentes. Na ausência de objeção, o intermediário volta a ter uma atuação difícil, presentes são trocados e, finalmente, o enxoval da noiva é levado para a residência do noivo em uma série de carregamentos. Depois disso têm lugar a cerimônia oficial de casamento, a lua-de-

> mel, a visita de cortesia aos pais da noiva, formalidades por demais estafantes e que particularmente detesto. Idealizava que, se me casasse, desejaria fazê-lo de forma mais simples e informal. (TANIZAKI, 2004, p. 17)[52]

A união entre Jōji e Naomi acontece de uma forma menos cerimoniosa e mais rápida. A conduta de ambos dentro da relação também é diferente de um modelo tradicional. Naomi apresenta-se como uma mulher ocidentalizada que reflete as mudanças que o Japão está atravessando. Não incorpora o perfil da mulher tradicional japonesa com hábitos comedidos, sobriedade e uma personalidade aparentemente mais submissa. Efetivamente, Naomi possui gênio forte e dominante, apesar de não possuir nenhuma autonomia financeira e interesse profissional.

A mãe de Jōji, no entanto, residente em Utsunomiya[53], bastante distante da moderna Tóquio, possui uma vida confortável e após o falecimento do marido passou a assumir a frente dos negócios da família e administração da fazenda juntamente com um casal de tios, não dependendo em nenhum momento de amparo salarial do seu filho Jōji e enviando-lhe inclusive dinheiro em algumas situações quando suas finanças vão mal pelo consumismo excessivo de Naomi.

Ademais, ela não parece estabelecer nenhuma dependência emocional excessiva do filho, incentivando-o a casar-se quando fala de Naomi e sem cobranças desesperadas por sua presença ou participação nos negócios da família. A independência de Jōji parece ser incentivada por ela.

O espaço onde se dá a narrativa da obra é a Tóquio da década de 1920, urbanizada, cercada de influências ocidentais e modernizada. Estrangeiros circulavam dentro do Japão e muitos como as professoras de inglês e dança de Naomi, ganhavam a vida trabalhando e ensinando a cultura de seus países aos japoneses.

---

[52]「そのくらいなら、なぜ相当な所から嫁を迎えて、正式な家庭を作ろうとしなかったのか?__と会うと、要するに私はまだ結婚をするだけの勇気がなかったのでした。これに就いては少し委しく話さなければなりませんが、一体私は常識的な人間で、突飛なことは嫌いな方だし、出来もしなかったのですけれど、しかし不思識に、結婚に対しては可なり進んだ、ハイカラな意見を持っていました。「結婚」と云うと世間の人は大そう事を堅苦しく、儀式張らせる傾向がある。先ず第一に橋渡しと云うものがあって、それとなく双方の考えをあたって見る。次には「見合い 」という事をする。さてその上で双方に不服がなければ改めて媒人を立て、結納を取り交し、五荷とか、七荷とか、十三荷とか、花嫁の荷物を婚家へ運ぶ。それから輿入れ、新婚旅行、里帰り、... と随分面倒な手続きを踏みますが、そう云うことがどうも私は嫌いでした。結婚するならもっと簡単な、自由な形式でしたいものだと考えていました。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai*. Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 10)

[53] Utsunomiya- Cidade japonesa localizada na província de Tochigi. Situada a cerca de 100 quilômetros ao norte de Tóquio, é possível encontrar nela o famoso templo budista de Oya-ji.

Durante o momento em que o casal e os amigos de Naomi estão no salão de dança, um homem estrangeiro se aproxima da protagonista, convidando-a para dançar e falando em inglês. Dentro da obra, é mostrado que existe um esforço dos japoneses para compreender o inglês e falá-lo fluentemente, mas existe pouco interesse dos estrangeiros em dominar a língua japonesa, mesmo morando no Japão.

Apesar da dominação e exploração territorial imperialista se concentrarem mais em regiões como Índia, Mongólia e países da África do Sul, e o Japão se inserir na lista das potências imperialistas ao lado de outras nações como Reino Unido, França e Alemanha no final do século XIX e início do século XX, é importante considerar que a abertura dos portos do Japão ao mundo ocidental em 1853 foi forçosa por uma pressão norte-americana após séculos de isolamento.

A chegada dos navios do Comodoro Matthew Calbraith Perry ocasionou diversas revoltas no arquipélago, culminando com o fim do Período Tokugawa (1603-1868) e a Restauração Meiji, marcada por uma profunda industrialização e importação de artefatos estrangeiros. O mundo ocidental atraente era inserido agora no Japão incessantemente e se posicionava diante de um universo tradicional que se fechara por longo período.

Observou-se nesse período no Japão um forte processo de superposicionamento cultural onde a entrada ocidental através dos portos japoneses visava um poderio econômico e expansão de poder. A troca cultural não era um objetivo. Desse modo, apesar da invasão não ter se dado através de uma exploração territorial maciça, houve uma exploração de cultura permeada por conceitos de “forma certa” ou “forma errada” ou de “cultura encaixada” ou “desencaixada” que se não encontra realização em um conflito propriamente bélico, encontra nos territórios acidentados da subjetividade que muito expressa em sua manifestação artística como um “documento primário” conforme foi colocado por Robert Goldwater (1973) em seu texto “Art and Antropology”. Okakura (1998) aponta em sua obra *O livro do chá* a incompreensão e a intolerância ocidentais em relação ao Oriente, responsáveis pela criação de um imaginário equivocado acerca da alimentação, costumes e comportamento do povo asiático Tais noções erradas ridizularizavam a espiritualidade indiana, a sobriedade chinesa e o patriotismo japonês e chegou-se ao ponto de assumir que orientais se apresentavam como pessoas menos sensíveis à dor e ao ferimento em decorrência de um suposto endurecimento de sua estrutura nervosa .

A despeito disso, na década de 1920, as culturas europeia e norte-americana tornaram-se modelos para os japoneses. Muitas vezes, o conhecimento japonês a respeito do Ocidente era adquirido por meio de revistas e filmes da época e sobre eles se construía um ideal

igualmente distante da realidade ou mesmo um estereótipo, visto que a cultura ocidental exportada não era a que se abria para a variedade polifônica de diversos países que constituem o hemisfério ocidental, mas sim a cultura que se fechava sobre um molde colonialista e dominante de "forma certa" de se fazer, agir ou pensar. Em um dado momento da narrativa de Tanizaki, Naomi opina sobre a roupa que Jōji usará no salão de dança com inferências baseadas nas revistas de moda que lê:

> —Deixe de ser tolo, Jōji!— exclamou, em seu tom usual de reprimenda, fitando-me zangada.— Em recepções à noite, usa-se terno ou smoking. E nada de *soft colar*: deve se usar *stiff*. É regra de *etiquette*. Trate de aprender, viu? (TANIZAKI, 2004, p. 103)[54]

Ao chegarem ao salão, no entanto, Jōji aponta para Naomi outros homens que parecem desconhecer as regras de etiqueta ditadas e seguida pelos dois, mesmo entre os estrangeiros. Naomi, apesar de inicialmente ficar desconcertada, sentencia que esses homens estavam vestidos da maneira errada.

Jōji, durante a sua primeira aula quando dança com a professora de dança russa, reflete sobre si mesmo.

> Já é do conhecimento dos leitores que, apesar de ser uma pessoa tosca, eu gostava de todas as coisas modernas ocidentais e por isso tratava de imitá-las. Se tivesse dinheiro suficiente para realizar todos os meus caprichos, teria ido viver no Ocidente e tomado por esposa uma ocidental. Porém, por força das circunstâncias, desposei Naomi, que pelo menos possui, entre as japonesas, um jeito ocidental. Acrescentemos também o fato de que embora não me faltassem recursos, não tinha confiança em minha aparência. Seria esperar demais que um homem de menos de um metro e sessenta, de pele escura e dentes irregulares como eu pudesse tomar em matrimônio uma ocidental de corpo perfeito. Em última análise eu estava satisfeito, pois achava que um japonês deve casar-se com uma japonesa, e Naomi era quem mais se aproximava do meu ideal. (TANIZAKI, 2004, p. 87)[55]

---

[54]「馬鹿ねえ！穣治さんは！」と彼女は例の、叱るような口調で一と睨み睨んで、「夜の宴会は紺の背広がタキシードに極っているもんよ。そうしてカラーもソフトをしないでステイッフのを着けるもんよ。それがエテイケットなんだから、これから覚えて置きなさい」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 127)

[55]「私が、自分は野暮な人間であるにも拘らず、趣味としてハイカラを好み、万事につけて西洋流を真似したことは、既に読者も御承知の筈です。若しも私に十分な金があって、気随気儘な事が出来たら、私は或は西洋に行って生活をし、西洋の女を妻にしたかも知れませんが、それは境遇が許さなかったので、日本人のうちではとにかく西洋人くさいナオミを妻としたような訳です。それにもう一つは、たとい私に金があったとしたところで、男振りに就いての自信がない。何しろ背が五尺二寸という小男で、色が黒くて、歯並びが悪くて、あの堂々たる体格の西洋人を女房に持とうなどとは、身の程を知らな過ぎる。失張日本人には日本人同士がよく、ナオミのようなのが一番自分の注文にはまっているのだと、そう考えて結局私は満足していたのです。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 104-105)

A segregação que Jōji traça em sua mente nas relações e relacionamentos entre japoneses e ocidentais faz parte de conceitos introjetados de “superioridade” e “inferioridade”. Naomi constitui a ponte para o universo ocidental que Jōji tanto almeja e a esta atribui também um valor maior, uma idolatria de seus traços vistos como ocidentais. Na narrativa, conforme ambos vão adentrando o universo ocidental, Jōji passa a representar um Japão sem confiança, vulnerável, deslocado, servil e apaixonado e Naomi, um Ocidente forte, manipulador, dominante e egoísta.

A relação do Japão com o Ocidente se faz importante para compreensão da obra e é interessante pontuar-se sobretudo as noções assimiladas de Ocidente superior, moderno, mais civilizado em relação a uma cultura local concebida como pouco desenvolvida e cuja população apresenta características físicas tidas como exóticas e por isso mesmo, destoantes de um conceito de ‘belo”, “simétrico” e “certo” construídos a partir de padrões puramente colonizadores.

Apresenta-se como um dado desconcertante não apenas valores e conceitos atribuídos por um Ocidente colonizador a uma cultura com a qual realize um “encontro”, mas também uma identidade reduzida sendo introjetada por essa cultura em seus pormenores em uma noção de “cultura desencaixada” que tenta sincronizar-se e de alguma forma se homogeneizar com os padrões ocidentais vistos como mais certos e hierárquicos em uma escala temporal de suposto desenvolvimento.

Os conceitos etnográficos que dialogam com uma construção científica e evolucionista encontram seu veículo através da territorialidade instaurada sobre um espaço que passa a ser eleito como uma propriedade material e cuja mediação se dá o tempo todo em suas relações com o estrangeiro através de critérios estabelecidos de poder e domínio. Aquele que se encontra fora da comunidade, o “outro” não encaixado na ordem pré-estabelecida é olhado com desconfiança e a sua submissão passa a ser necessária, seja através da força física ou moral. A homogeneização corresponde a uma aniquilação das propriedades do “outro” e ratificação do “eu”, produzindo assim uma consequente dominação.

A territorialidade instaurada que Negri e Hardt em *O Longo Século XX: Dinheiro, poder e as origens do nosso tempo* (1994) chamarão de Império apresenta uma ordem internacional formada por protagonistas que assim se intitulam por meio de distintos regimes de produção

territoriais e de poder como os Estados Nacionais, estabelecendo um verdadeiro "caos sistêmico".

> Trata-se de uma situação de falta total, aparentemente irremediável, de organização. Trata-se de uma situação que surge por haver uma escalada do conflito para além do limite dentro do qual ele desperta poderosas tendências contrárias, ou porque um novo conjunto de regras e normas de comportamento é imposto ou brota um conjunto mais antigo de regras e normas, sem anulá-lo, ou por uma combinação dessas duas circunstâncias. À medida que aumenta o caos sistêmico, a demanda de "ordem" - a velha ordem, uma nova ordem, qualquer ordem! _ tende a se generalizar cada vez mais entre os governantes, os governados, ou ambos. Portanto, qualquer Estado ou grupo de Estados que esteja em condições de atender a essa demanda sistêmica de ordem tem a oportunidade de se tornar mundialmente hegemônico. (ARRIGHI, 1994, p. 30)

Segundo Porto Gonçalves (2002), diante do que Arrighi apontou como "caos sistêmico", existe a necessidade de se ver além de um Estado ou grupo de Estados historicamente situados em uma posição protagonista que instauram uma hegemonia dentro de uma ordem sistêmica que dialoga com interesses de origem política e implantam limites numa tentativa de ressignificar o mundo em favor de seus interesses.

Jōji ao se enxergar como indivíduo inferior, "indigno" de uma ocidental e buscando compensar de alguma forma essa infeliz crença em um relacionamento com uma japonesa "com sabor ocidental", não na tentativa da exogamia que amplie suas possibilidades para a diversidade, mas daquela que o distancie da sua própria etnia e o aproxime do universo ocidental hegemônico ao qual tanto cobiça, apresenta-se como uma das vozes do espaço definido como Japão. No entanto, essa voz se dá de maneira bastante semelhante às poucas variadas formas que o Ocidente definiu as culturas orientais, podendo se dizer que já se apresenta corrompida por um estranhamento de si para consigo mesma diante de um modelo hegemônico que exclui a diversidade.

Conceitos como certo, belo, moderno e refinado almejados por Jōji não encontram amparo algum na cultura japonesa que o circundam, mas sim nas ciências, arte e elementos estrangeiros que são importados maciçamente e muitas vezes, acabam por colidirem com saberes e traços existentes, muitas vezes os esmagando.

No Ocidente, após uma sangrenta Primeira Guerra Mundial, a Europa encontrava-se fortemente abalada financeiramente enquanto os Estados Unidos viviam uma verdadeira ascensão econômica, assumindo o primeiro posto na área central da economia-mundo capitalista. Refletiu-se a superprodução estadunidense no famoso *American way of life*, em que um em cada seis norte-americanos tinha automóvel por volta de 1925, e os bens de consumo

duráveis ou semiduráveis (geladeiras, fogões, rádios) atulhavam as novas casas dos subúrbios das cidades industriais, que se construíam às centenas de milhares.

Futuramente, no entanto, ocorreria uma profunda crise econômica culminando com a Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, afetando mundialmente inúmeros indivíduos e ocasionando uma profunda depressão.

A Europa após anos de uma violenta Primeira Guerra Mundial, tentava se reerguer e nesse contexto, ascendia o Nazismo alemão e o Fascismo italiano, conquistando adeptos e seguidores. O indivíduo nesse cenário do pós-guerra se encontrava desacreditado dos valores humanos e pessimista diante das novas tecnologias e do desenvolvimento bélico que mostrara seus efeitos catastróficos na Primeira Guerra Mundial. A ciência e o humanismo que antes eram fonte de tanto entusiasmo ganhavam uma nova nomenclatura sombria e instauravam a desconfiança frente ao suposto progresso para qual o mundo caminhava. A literatura assumia um caráter de melancolia e desilusão diante da ideia de triunfo em uma guerra que varrera milhares de vida e uma sociedade que vivia na ilusão de progresso e poder como engodos de uma miséria espiritual e vazio. Isso pode ser observado em obras de autores como Virginia Woolf, Frederic Henry e Scott Fitzgerald.

Imagem 8— Legenda: Fotografia da cidade de Nova York (Estados Unidos) na década de 1920.
< https://www.furnishedhousing.com/blog/?p=5758> Acesso em 13 Out. 2015

Imagem 9— Legenda: Fotografia da cidade de Tóquio (Japão) na década de 1920. <http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/the_age_of_the_middle_class_1> Acesso em 13 Out. 2015.

As imagens 8 e 9 acima retratam a cidade de Nova Iorque (Estados Unidos) e Tóquio (Japão) na década de 1920 e é possível observar a modernidade bastante presente na estrutura e arquitetura dos centros urbanos. O Japão, tendo em Tóquio sua capital, esforçava-se para incorporar o progresso das metrópoles estadunidenses e europeias em seu próprio cenário e estilo de vida, tomando como modelos filmes, revistas e livros da época.

Jōji e Naomi vivem o sonho de um Ocidente glamoroso, ostensivo, moderno, com pessoas bem vestidas e educadas. Desconhecem o Ocidente real com crises, pobreza e doenças que se instaurava, por exemplo, na Alemanha derrotada. O casal tenta vivenciar em seu cotidiano o ideal de Ocidente e não o Ocidente real.

Para Naomi chega a superficialidade de um universo deslumbrante que a distancia da pobreza vivida em Senzoku. Para Jōji, vem a melancolia, a extravagância, o consumismo, a vaidade e o despropósito de um universo solitário construído em solo japonês juntamente com a tentativa japonesa de se ocidentalizar, de “se encaixar” e de encontrar aceitação perante um mundo em profunda transição.

O cientificismo, a Primeira Guerra Mundial seguida décadas depois de uma Segunda Guerra Mundial, a industrialização, os estudos a respeito da genética, a Psicanálise que descobria a existência de uma inconsciência que escapava à racionalização do homem, o

encontro com outros povos, o capitalismo versus socialismo, etc. foram dados do século XX que permitiu a Literatura se debruçar sobre uma gama de temas, uma coletividade e multiplicidade social vasta, tentando resgatar a subjetividade, a individualidade do homem e entender suas angústias, seus dissabores em meio à transitoriedade. Nisso, dá-se o próprio mote da Literatura como apontou Georg Lukács (2000) em sua obra *A teoria do romance* e Shuichi Kato (2009) em "A tarefa da literatura".

1.5 Estrutura literária e estrutura social

"...Comme d'habitude
On fera semblant
Comme d'habitude
On fera l'amour
Oui comme d'habitude
On fera semblant
Comme d'habitude"

(Comme d'habitude — *Claude François*)[56]

O Japão tendo se aberto ao mundo ocidental e participado dos avanços tecnológicos, modernização e novo tempo que se instaurava no cenário ocidental esforçou-se para não ficar para trás no que tange a uma concepção tida como evolutiva. Não era seu desejo acabar sendo incluído no rol de colônias exploradas pelas potências ocidentais que intencionavam exercer domínio no Oriente. Durante o Período Taishō, observou-se a ocupação territorial japonesa na Coréia em 1910 e em colônias alemães na China e no Pacífico em 1914 apoiadas pelo Império Britânico. Posteriormente, em 1918, com a eclosão da Revolução Bolchevique na Rússia, o Japão e os Estados Unidos enviaram tropas para a Sibéria a fim de apoiar o Exército Branco russo em sua resistência contra os bolcheviques. Desconfiados das intenções japonesas, no entanto, os norte-americanos retiraram seu apoio após algum tempo.

A ilustração a seguir de Kashō Takabatake compondo a capa da revista japonesa *Shōnen Kurabu* (Clube dos Meninos) do Período Taishō apresenta o Japão em um abraço amistoso com

[56] ...Como de costume, vamos fingir. Como de costume, amaremos-nos. Sim, como de costume, vamos fingir. Como de costume. (tradução nossa)

nações imperialistas ocidentais. Existia um esforço japonês para integrar-se politicamente às potências europeias e norte-americanas e consequentemente, ganhar poder econômico.

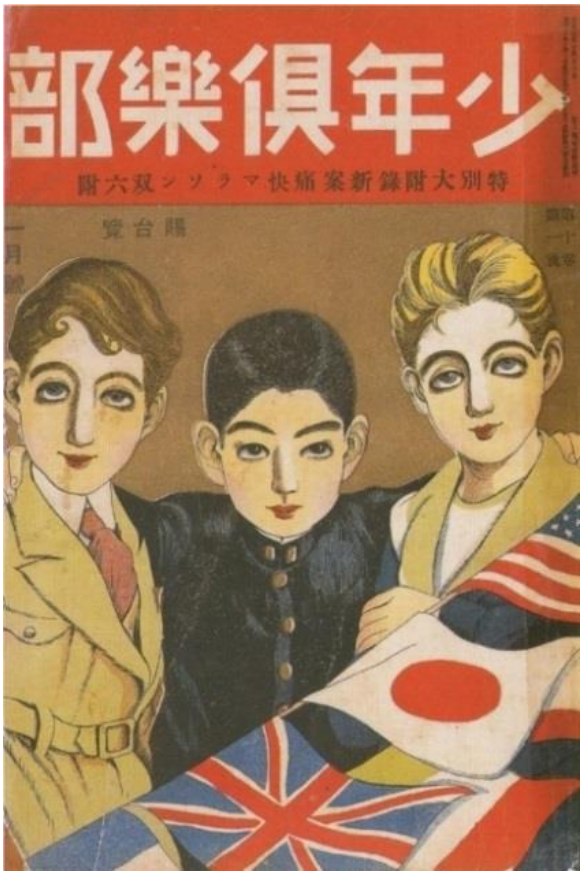


Imagem 10— Legenda: Obra do artista Kashō Takabatake ilustrando a capa da re
vista *Shōnen Kurabu* (Clube dos Meninos) do Período Taishō. Japão sendo abraçado por nações Ocidentais.
< http://en.japantravel.com/view/kasho-museum> Acesso em 15 Out. 2015

Em 1919, o Japão propôs uma cláusula de igualdade racial para que fosse incluído na Liga das Nações, na conferência internacional de Paris. A cláusula, contudo, foi rejeitada por vários países do Ocidente e não foi encaminhada para discussão na reunião plenária da conferência. Essa rejeição fez com que o Japão se sentisse desprezado pelas potências ocidentais e seus antigos aliados, voltando-se para políticas de caráter nacionalista. Como consequência, a Aliança Anglo-japonesa que havia sido firmada anteriormente, encerrou-se em 1923. Ademais, o Japão participou da Primeira Guerra Mundial sem sofrer danos consideráveis, obtendo lucro e equilíbrio econômico e consolidando as bases do capitalismo em seu território que até então se encontrava instável. A procura de produtos japoneses pelos países que participaram diretamente da guerra alavancou as indústrias e a exportação. (JANSEN, 2002)

É importante mencionar o modo como os japoneses nessa época interagiam com a cultura trazida do Ocidente e como escritores célebres como Jun'ichirō Tanizaki, Ryūnosuke Akutagawa, Sōseki Natsume e Yasunari Kawabata entre outros absorviam obras literárias, arte, música e estudos científicos ocidentais, buscando uma compreensão das suas estruturas, absorvendo-as muitas vezes ou transformando-as para serem posteriormente empregadas em seus próprios trabalhos. Havia a compreensão do governo japonês de que os avanços almejados precisavam se dar não apenas no setor econômico, financeiro, industrial ou de consumo, mas também no que dizia respeito ao âmbito educacional com reformas curriculares e também na produção literária, artística e científica. Amiúde, profissionais de diferentes áreas viajaram para países como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha a fim de pesquisarem conteúdos em universidades ocidentais ou realizarem meticulosos estudos, retornando em seguida para o seu país.

No século XVIII, a despeito do Japão haver fechado seus portos para o resto do mundo, livros holandeses clandestinos já eram trazidos para o Japão e traduzidos, sobretudo os que abordavam a Medicina. Genpaku Sugita foi pioneiro no estudo do corpo humano no Japão e a partir da leitura dos livros trazidos, realizou a primeira autópsia no corpo de um criminoso. Em 1774, houve a autorização para que Sugita publicasse o livro de anatomia. O *Rangaku* (Estudos Holandeses) se estenderam para outras áreas de conhecimento como matemática, física, química, astronomia, etc. Pode se observar a partir disso que a utilização dos conhecimentos estrangeiros e aplicação dos mesmos no território japonês por estudiosos já era uma prática recorrente desde séculos atrás. A absorção da cultura estrangeira apenas intensificou-se no Período Taishō.

A recusa da cláusula de igualdade racial em 1919 por vários países ocidentais estabeleceu uma linha rígida entre o Japão e seus até então aliados. Para os japoneses, ressaltava-se uma frustrada tentativa de reconhecimento do Ocidente no que dialogava com uma igualdade racial, a fim de desligar-se de qualquer associação às colônias orientais exploradas. Os ocidentais, por outro lado, mostravam-se não preparados para aceitar um país do "exótico" Oriente que apresentava avanços urbanos e tecnológicos consideráveis, mas ainda assim representava um país do Oriente com diferenças étnicas evidentes, passado histórico não cristão, hábitos próprios e costumes que fugiam à compreensão e boa vontade da parte do Ocidente tido como "branco" e "dominante". (JANSEN, 2002)

Residia também entre os japoneses a crença e ideologia a respeito do povo japonês como um povo especial, diferente de outros, descendentes de deuses, fazendo do arquipélago nipônico

um lugar sagrado e boníssimo. Tais conceitos etnocentristas tiveram grande circulação no Período Meiji (1868-1912) e se calcavam em acontecimentos passados como os furacões e desastres naturais que em tempos remotos teriam protegido o Japão das invasões mongóis.

Todavia, a resistência ocidental em acolher o Japão como semelhante e a recusa da cláusula de igualdade racial de 1919 abalavam os pilares de um conceito de superioridade nutrido pelos japoneses por séculos. O Ocidente insistia em uma linha firme que os separava e o distanciamento entre ambos estava além do distanciamento geográfico. O ego japonês ressentia-se.

Em *Amor insensato*, não raros são os momentos em que Jōji se sente inferior por sua aparência física diante de mulheres ocidentais que preenchem seu ideal inalcançável de beleza e perfeição. Naomi por ostentar traços eurasianos é a que mais se aproxima desse ideal, podendo, no entanto, por sua origem japonesa viabilizar uma relação física. Naomi é o paliativo para a angústia de Jōji diante de seu desejo de pertencer ao meio ocidental, sem encontrar meios de efetivamente conseguir fazê-lo. Seus sonhos de morar no Ocidente e desposar uma ocidental[57] são julgados como demasiado altos para si mesmo, expondo uma baixa autoestima cultural, resultado de um conjunto de forças e a assimilação de discursos etnocentristas que povoaram o mundo no início do século XX.

Nesse período, no cenário ocidental, alguns estudiosos apropriavam-se das teorias de Darwin e as associavam às conclusões de cunho racista, acirrando visões distorcidas sobre o estrangeiro, o "outro" e estabelecendo graus evolutivos vinculados a características étnicas que acabavam por eleger uma "raça pura" e uma "raça impura".

> Para E. Renan (1823-92) existiram três grandes raças- branca, negra e amarela- específicas em sua origem e desenvolvimento. Segundo esse autor, os grupos negros, amarelos e miscigenados "seriam povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso" (Renan, 1872/1961). Utilizando a noção de "raças não perfectíveis", Renan apoiava o argumento poligenista, tendo como pano de fundo a crítica ao ideal humanista da unidade e ao conceito de "perfectibilidade" em Rousseau. A radicalidade dessa

[57] O casamento inter-racial ocupava um signo ruim na teoria do conde Gobineau (1816-82), autor de *Essai sur l' inegalité des races humaines* (1853), partidário de um determinismo racial absoluto e favorável à condenação do arbítrio do indivíduo, "cuja vontade nada pode". (1853/1983:1151). Introduzia a noção de "degeneração da raça" em seus estudos, entendida como o resultado do último "da mistura de espécies humanas diferentes". De fato, Gobineau cortava as últimas amarras com a explicação monogenista evolucionista social, na medida em que seu argumento previa a impossibilidade do progresso para algumas sociedades compostas por "sub-raças mestiças não civilizáveis" (SHWARCZ, 1993, p. 64). Apesar de Gobineau não fazer grandes adeptos na Europa, excetuando outras sociedades do interior, estudos semelhantes aos seus circulavam na época e propagava-se a ideia de que não era cabível o casamento inter-racial do qual nascessem filhos mestiços. Entende-se por inter-racial a união em que entre os cônjuges se encontre alguém com uma raça tida como primitiva. Jōji traz seu desejo de se casar com uma ocidental à tona em seus pensamentos e automaticamente se censura argumentando que "japonês deve se casar com japonesa".

> concepção chegava à própria negação do darwinismo, na medida em que duvidava não só de uma origem comum dos homens, como da possibilidade de se prever um destino conciliável. (SHWARCZ, 1993, p. 62, 63)

Shwarcz (1993) aponta ainda na obra *O espetáculo das raças* a percepção da "diferença" como antiga, mas sua "naturalização" como recente. Apenas no século XIX, através das teorias das raças, que a apreensão das "diferenças" se transformou em projeto teórico de pretensão universal e globalizante. "Naturalizar as diferenças" significou, nesse momento, o estabelecimento de correlações rígidas entre características físicas e atributos morais. Em meio a esse projeto grandioso, que pretendia retirar a diversidade humana do reino incerto da cultura para localizá-la na moradia segura da ciência determinista do século XIX, pouco espaço sobrava para o arbítrio do indivíduo. Da biologia surgiam os grandes modelos e a partir das leis da natureza é que se classificavam as diversidades.

Em Silva (2014) é escrito:

> Na segunda metade do século XIX, os expoentes intelectuais do ódio cultivado na cultura vitoriana esforçam-se em elaborar justificativas para a agressão, sustentadas no que apresentavam como provas científicas. Desta forma, "os defensores vitorianos do conflito tinham um ponderável testemunho acadêmico de seu lado, sobretudo depois de 1859, quando Charles Darwin publicou seu *Origins of species*" (GAY, 1995, p.46)[58], pois tornou amplamente sugestiva a percepção de que a história era um frequente embate do qual apenas os mais fortes e mais aptos prevaleceriam, proposição localizada também no evolucionismo social de Herbert Spencer e em sua obra Social Statistics (1850). Seus leitores vitorianos buscam justificar as vantagens da agressão e da concorrência nos campos econômico, social e militar, o que incluía estratagemas imperiais imbuídos de noções raciais que almejam representar povos não-europeus como incivilizados. A literatura, de modo semelhante, permeia-se de narrativas das emoções, a exemplo da inveja e do ódio, os quais sugerem uma crescente preocupação sobre as perdas e os ressentimentos, frequentemente cerceando suas fontes na essência das ansiedades individuais (KERN, 2004, p.190)[59]. (SILVA, 2014, pp. 1445-1446)[60]

Esse cenário onde se estabeleceu uma forte questão racial prevaleceu ainda no início do século XX e nele, deu-se a recusa das nações ocidentais em reconhecer a igualdade étnica dos japoneses, ocasionando uma tensão. Entrementes, nesse cenário também Tanizaki produziu a sua obra literária onde os conflitos emocionais e a cultura do ódio são abundantes conforme apontou Kern.

---

[58] GAY, P. 1995. *In*: Silva, 2014.

[59] KERN, S. 2004. *In*: Silva, 2014.

[60] In *Anais: XIV Encontro Regional de História– 1964-2014: 50 anos do Golpe Militar no Brasil.*

Além disso, acredita-se que a busca por reconhecimento e aceitação por parte dos japoneses em relação aos ocidentais seja presente na narrativa de Tanizaki. A tentativa em *Amor insensato* das personagens assimilarem os hábitos ocidentais numa empreitada de serem reconhecidas como "boas o suficiente" pelos estrangeiros pode ser melhor percebida nas cenas que se desdobram no salão de dança que Jōji e Naomi frequentam.

Na primeira ida do casal ao baile, a narrativa apresenta uma jovem chamada Kikuko que se esforçava tenazmente para incorporar elementos ocidentais em sua forma de vestir. Esta torna-se alvo do sarcasmo e deboche mordaz de Naomi a despeito de todo um ambiente japonês montado aos moldes ocidentais. A própria Naomi escolhera o terno de Jōji baseando-se em conhecimentos adquiridos nas revistas que lia e se vestira com um quimono com cores espalhafatosas. A dança era ocidental e vários estrangeiros povoavam a festa. A moça com vestido cor-de-rosa é comparada à uma macaca por Naomi.

O esforço conjunto dentro do grupo de amigos se dá na disputa para ver quem dança melhor, veste-se melhor ou porta-se melhor nos moldes ocidentais. Tais moldes são forjados a partir de revistas e filmes da época que os japoneses tentavam assimilar, muitas vezes sem nunca terem estado em um país estrangeiro. Os comentários críticos de Naomi direcionados à Kikuko se sustentam sobre o exagero de sua roupa e a tentativa de parecer ocidental com um rosto tão japonês. Ter um rosto japonês ou desconhecer costumes ocidentais segundo o julgamento de Naomi tornam-se um problema. Seu discurso é etnocentrista.

A tentativa de Kikuko incorporar uma aparência estrangeira também é observada por Jōji que aponta como destoante um rosto tão japonês com artifícios estéticos ocidentais.

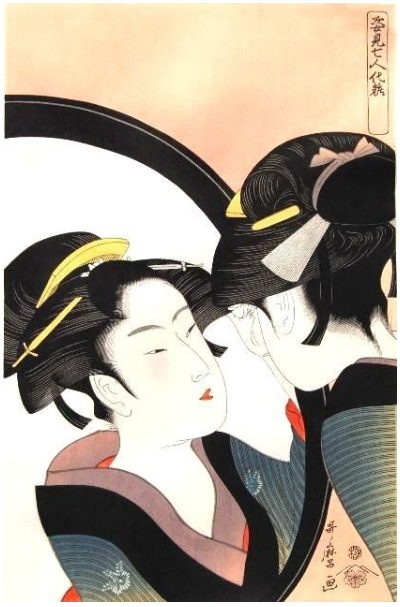
> [...] A Cor-de-Rosa era alta, obesa, e seus longos braços voluptuosos estavam completamente expostos. Cortado, rente aos ombros, o cabelo bem negro, negligentemente frisado e preso sobre a testa com uma fita, era mais do que abundante: tamanha a quantidade, chegava a ser opressivo. Bochechas vermelhas, olhos grandes, lábios carnudos, contornos ovais do rosto, nariz longo e estreito; por toda a extensão do rosto, tudo era do mais puro estilo japonês, como o rosto das gravuras *ukiyoe*[61]. Presto particular atenção nos rostos femininos, mas nunca vira um tão estranho e destoante. Pareceu-me evidente a desgraça que a mulher sentia por possuir traços extremamente nipônicos, esforçando-se para na medida do possível, imprimir em seu rosto ares ocidentais. Prestando atenção, via-se que ela embranquecera com pó-de-arroz toda a pele exposta, e sombreara o contorno dos olhos com um verde-azulado, semelhante a uma tinta. O vermelho daquelas bochechas

[61] O termo *ukiyo-e*, ou "pinturas do mundo flutuante", refere-se ao estilo ou gênero de pintura e xilogravura que ganhou notoriedade no Japão no século XVII e caiu em declínio no século XIX. Originalmente associada com uma visão budista do mundo aludindo à efemeridade da vida do homem, o termo "mundo flutuante" subsequentemente veio a sugerir uma preocupação hedonista com o momento presente, com as últimas modas, atividades e estilos de vida da cultura urbana imprimindo-lhe um certo requinte. (KOBAYASHI, Tadashi. *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints.* Nova Iorque, 1992, pp. 65)

> seria sem dúvida ruge, que, juntamente com a fita de cabelo, davam-lhe a ignóbil aparência de um monstro (TANIZAKI, 2004, p. 106)[62]

O fato de Kikuko parecer desprezar seu próprio rosto remete aos comentários de Jōji a respeito de sua aparência física e ao caso de Naomi se vangloriar de seus traços eurasianos. Percebemos que ambos não estão isolados em sua baixa autoestima étnica e cultural e que talvez tal sentimento seja recorrente em uma população que rapidamente precisou digerir uma modernidade e uma ocidentalidade após muitos anos de isolamento.

As mulheres de *ukiyoe* conforme a imagem a seguir ilustra se apresentavam geralmente nas obras dos artistas trajando quimonos e exibindo o cabelo preso ao estilo tradicional. Seus rostos eram retratados em um formato ovalado, muito branco e com contornos finos e delicados. Os olhos eram pequenos e a boca, tingida de vermelho. Kikuko em *Amor insensato* segundo a avaliação de Jōji possui a aparência de uma moça de *ukiyoe* forçada a um estilo totalmente ocidental que acaba por não lhe cair bem. Segue a imagem 11 com fins ilustrativos do rosto *ukiyoe* mencionado por Jōji.



[62]「ピンク色の洋服は、 せいの高い、肉感的な長い両腕をムキ出しにした太った女で、 豊かなと云うよりは鬱陶しいほど沢山ある、真っ黒いな髪を肩の辺りでザクリと切って、そいつをぼやぼやと縮らせた上に、リボンの鉢巻をしているのですが、顔はと云うと、頬っぺたが赤く、眼が大きく、唇が厚く、そして、何処までも純日本式の、浮世絵にでもありそうな細長い鼻付 をした瓜美顔の輪廓でした。 私も随分女の顔には気をつけている方ですけれど、こんな不思議な、 不調和な顔はまだ見たことがありません。 思うにこの女は、 自分の顔があまり日本人過ぎるのをこの上もなく不幸に 感じて、成るだけ西洋臭くしようと苦心惨澹しているらしく、よくよく見ると、凡そ外部へ露出している肌には粉が吹いたようにお白粉が塗ってあり、眼の周りにはペンキのようにぎらぎら光る緑青色の絵の具がぼかしてあるのです。あの頬っぺたの真っ赤なのも、 疑いもなく頬紅をつけているので、おまけにそんなリボンの鉢巻をした恰好は、 気の毒ながらどう考えても化け物としか思われません。 」 (TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai*. Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp.131-132)

Imagem 11— Legenda: Obra *Sugatami Shichinin Keshō* (Sete mulheres se maquiando no espelho) do artista de *ukiyoe* Kitagawa Utamaro (1753-1806).
<http://www.artcraftjapan.com/contents/en-us/d25_print_ukiyoe.html> Acesso em 15 Out. 2015

Durante o Período Taishō onde as *moga* obtiveram grande notoriedade, era comum mulheres ostentarem os cabelos curtos, artificialmente ondulados, maquiagem espessa e roupas confeccionadas ao estilo europeu e estadunidense. Na imagem 12, a cerveja Sapporo contempla esse tipo de mulher em sua propaganda, apresentando uma jovem japonesa ocidentalizada bebendo cerveja em um baile parecido com o que Tanizaki descreve em *Amor insensato*. Essa imagem estampa o novo tipo de beleza bastante em voga dentro de um Japão modernizado que era justamente o perfil de Naomi.

Imagem 12— Pôster usado na propaganda da cerveja Sapporo datado de 1908-1930 e exibido no Museu da Cerveja Sapporo.
<http://www.gominekobooks.com/badass/badass.html> Acesso em 15 Out. 2015.

Ainda nas cenas descritas no salão de dança, observamos que ao adentrar o baile ao lado de Jōji, Naomi surpreendentemente também se mostra insegura. Porém, automaticamente, após direcionar sua hostilidade para Kikuko e Jōji, ela recupera sua autoconfiança. Ao lado deles, sente-se confiante de seus conhecimentos acerca do Ocidente e de seu rosto eurasiano. Longe deles, perto de ocidentais, Naomi sente-se novamente japonesa.

De acordo com as reflexões de Jōji, o jeito rude de Naomi falar e sua postura debochada evidenciam sua origem pobre do bairro de Senzoku. Seus amigos também se portam de maneira

pouco respeitosa e Jōji internamente questiona esse comportamento da mesma forma que questionara a conduta de Naomi nas aulas de inglês.

> —Fiquei espantada. Ainda não posso dançar com você, Jōji. Você precisa treinar mais em casa.
> Hamada e Kirako voltaram, assim como Kumagai e Kikuko. A animação recomeçou ao redor da mesa, mas mergulhado na dor da desilusão, apenas me transformei no alvo da zombaria de Naomi.
> —Ouvindo você falar, qualquer pessoa tímida acabaria não conseguindo dançar. Pare de reclamar e dance. Faça esse favor a ele— Kumagai disse, gargalhando.
> As palavras de Kumagai me ofenderam. "Faça esse favor a ele". Que modo de falar era aquele? Quem aquele pirralho pensava que eu era?
> —Vamos, ele não é tão ruim como você diz, Naomi. Muitos não dançam tão bem quanto ele—Hamada opinou. —Que tal, senhorita Kirako? Não gostaria de dançar o próximo foxtrote com o senhor Kawai? (TANIZAKI, 2004, p. 122)[63]

É importante ressaltar a idade de Jōji em relação a Naomi e aos seus amigos que é de mais de dez anos de diferença, assim como sua profissão de engenheiro, sua posição de estar pagando as bebidas que todos consomem, o fato de estar acompanhando Naomi e uma noção de hierarquia que neste ponto foi transgredida pela forma desrespeitosa de Kumagai. Os amigos de Naomi são estudantes que segundo uma ótica japonesa deveriam demonstrar mais respeito com alguém mais velho, marido e com um cargo de engenheiro em uma empresa, desempenhando um papel social. Na obra *O crisântemo e a espada*[64], Benedict (2002) fala sobre as noções de respeito e hierarquia no Japão.

---

[63]「ああ、驚いた。まだまだとても譲治さんと踊れやしないわ、少し内で稽古なさいよ 」浜田と綺羅子がやって来る。熊谷が来る、鞠子が来る、テーブルの周囲は再び賑やかになりましたが、私はすっかり幻滅の悲哀に浸って、黙まってナオミの嘲弄の的になるばかりでした。
「あははは、お前のように云った日にゃあ、気の弱え者は尚更踊れやしねえじゃねえか。まあそう云わずに踊ってやんなよ」
私はこの熊谷の言葉がが又癪に触りました。「踊ってやんな」とは何と云う云い草だ。]己を何だと思っているのだ?この青二才が！
「なあに、ナオミ君が云うほど拙がありませんよ、もっと下手なのがいくらも居るじゃありませんか」と浜田は云って、「どうです、綺羅子さん、今度のフォックストロットに河合さんと踊って上げたら?」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 155-156)

[64] *O crisântemo e a espada* foi uma pesquisa produzida por Ruth Benedict durante a década de 1940 e ainda hoje encontra forte crítica no meio acadêmico por vários motivos. O objetivo principal do estudo antropológico era fornecer informações ao alto escalão do governo estaduniense, a fim de instruí-lo sobre como se comportar em relação aos japoneses depois do ataque a Pearl Harbor. Tornava-se necessário compreender a conduta japonesa para depois combatê-la. Além disso, o trabalho foi realizado sem uma pesquisa de campo, baseando-se sobretudo na coleta de dados das entrevistas de japoneses residentes nos Estados Unidos. Ademais, toda a obra toma a cultura norte-americana como referência e estabelece comentários etnocentristas em relação à cultura japonesa. Todavia, apesar de tudo, a pesquisa possui alguns pontos relevates e colocações pertinentes que podem vir a contribuir para o presente estudo no que tange ao nível hierárquico, postura e relações dos japoneses.

> O Japão com toda a sua recente ocidentalização, é ainda uma sociedade aristocrática. Cada cumprimento, cada contato deve indicar a espécie e grau de distância social entre os homens. Cada vez que um homem diz para outro "Coma" ou "Sente-se", usa palavras diferentes, conforme esteja se dirigindo familiarmente a alguém ou falando com um inferior ou superior. Existe um "você" diferente que deve ser usado em cada caso e os verbos têm radicais diferentes. Os japoneses têm, em outras palavras, o que se chama uma "linguagem de respeito", tal qual muitos outros povos do Pacífico, acompanhada de mesuras e genuflexões apropriadas. Todo esse procedimento é governado por regras e convenções meticulosas; não é apenas necessário saber a quem é feita a mesura, como também a sua frequência. Uma mesura correta e apropriada para um anfitrião seria considerada como um insulto por outro em relação ligeiramente diversa com o convidado. E as mesuras classificam-se de várias maneiras, desde ajoelhar abaixando a testa até as mãos espalmadas no solo até o mero inclinar da cabeça e dos ombros. É preciso aprender, e bem cedo, como harmonizar a reverência com cada caso particular. (BENEDICT, 2002, p. 47)

É interessante pontuar-se o fato de que apesar do Japão vivenciar nesse período de modernização uma baixa autoestima cultural, certas condutas e comportamentos culturais não foram descartados e ao contrário, eram valorizadas em detrimento de outros ocidentais. Como apontou Benedict em seus estudos, questões hierárquicas são muito valorizadas no Japão mesmo nos dias de hoje, sendo explicitado tal dado nos gestos, comportamentos, linguagem, etc. Naomi é grosseira em sua forma de falar e isso causa um transtorno para Jōji que chega a desistir do ideal de moldar uma mulher refinada e bem-educada para estar ao seu lado. Kumagai a despeito de aparentemente ter tido uma origem social melhor do que Naomi também é grosseiro e não se refreia na hora de se dirigir à Jōji. Benedict fala ainda em seus estudos sobre o Japão:

> Não se trata apenas de diferenças de classe que devem ser reconhecidas constantemente pela conduta apropriada, embora isto também seja importante. Sexo e idade, laços de família e relações anteriores, tudo passa a fazer parte dos cálculos necessários. Em ocasiões diferentes, até mesmo entre duas mesmas pessoas não requeridos graus diferentes de respeito: um civil poderá ser conhecido de um outro e não cumprimentá-lo, porém, estando de uniforme militar, seu amigo em trajes civis há de saudá-lo. A observância de hierarquia é uma arte que requer a ponderação de inúmeros fatores, alguns dos quais, segundo cada caso particular, poderão ser anulados mutuamente, enquanto outros podem tornar-se até mesmo cumulativos. (BENEDICT, 2002, p. 47)

Moloney (1975) em sua obra *Understanding the Japanese mind* também fala sobre o comportamento do povo japonês a partir dos estudos do psiquiatra japonês Tsuneo Muramatsu.

> Ele fala sobre a estratificação severa da vida japonesa de acordo com a classe da pessoa em questão— a categoria, cor, tamanho, tipo da casa, linguajar, as regras à respeito do tempo e formas de cumprimento e o comportamento em geral; e aponta: Todos esses eram prescritos pelo [bun] o status na sociedade que era calculado a partir de critérios como a posição do indivíduo na família, situação econômica, ocupação, idade, sexo e estado civil" Violação desses códigos de conduta não escritos, da moral

> e dos costumes expunham o indivíduo ao "ridículo (*wareware mono*) ou mesmo ao exílio da comunidade ou da família". (MOLONEY, 1975, p. 6)[65]

Em contrapartida, no mesmo baile encontravam-se Hamada e Kirako que se apresentam mais gentis e polidos. Kirako ouve os insultos que Naomi tece a respeito de Kikuko sem interceder, mas tampouco participa das comparações vulgares da moça com uma macaca, limitando-se a lançar olhares de espanto e desdém. Quando Hamada lhe pede que dance com Jōji, ela aceita com boa vontade e se apresenta uma excelente dançarina que conduz Jōji com delicadeza.

Durante o momento em que dança com Kirako, uma mulher bonita, elegante, bem-educada e atriz do Teatro Imperial, Jōji se sente apreciado, acolhido e bem. Logo após, ele compara a feminilidade de Kirako com a rudeza de Naomi.

> Notei os lábios de Kirako postos logo abaixo da minha têmpora. Parecia ser um hábito seu e, como acontecera pouco antes com Hamada, uma mecha de cabelo lateral me roçava a face. Ah, as carícias de seu cabelo macio... e os sussurros que vez por outra lhe escapavam dos lábios... para alguém que, como eu, vivera longo tempo sob os cascos de Naomi, potranca indomável, aquilo representava o auge de uma "feminilidade" jamais por mim imaginada. Sentia uma mão caridosa cuidando das arranhaduras provocadas por espinhos... (TANIZAKI, 2004, p. 124, 125)[66]

Kirako além de representar um contraponto para a falta de educação de Naomi, também se posiciona na obra como um contraponto para a construção de mulher segundo Jōji. Se de um lado existem as ocidentais de pele branca e cultura diferente tidas como inalcançáveis e de outro reside Naomi com traços eurasianos e correspondendo a uma espécie de paliativo para o desejo de Jōji a despeito de sua incômoda boçalidade, Kirako permanece em um meio termo com uma feminilidade que encanta Jōji e talvez corresponderia mais com seu desejo de esposa e companheira.

> Kirako me aguardava. Fui colocado numa situação em que não poderia me negar. Para ser sincero, nunca — não apenas naquele dia voltara os olhos para outra mulher que

---

[65] He speaks of the strict stratification of Japanese life according to the class of the person in question– the kind, color, size, and type of house, the kind of language, the rules fot time and manner of bowing and general behavior, and notes that: "All these were prescribed for the [bun] the status in society, which was calculated on such criteria as the individual´s position in the family, economic condition, occupation, age, sex, and marital status. Violation of these unwritten codes of behavior, morality and customs exposed one to "ridicule (*wareware mono)* or even exile from the community or family".

[66]「気がついて見ると、綺羅子の 唇はちょうど私の横鬢は 私の頬へ踊れていました。やんわりとした髪の毛の撫で心地、...そうしておりおり洩れて来るほのかな囁き、... 長い間悍馬のようなナオミに蹄にかけられていた私には、それは想像したこともない「女らしさ」の極みでした、何だかこう、茨に刺された傷の痕を、親切な手でさすって貰ってでもいるような、...」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 160)

> não fosse Naomi. Naturalmente, ao ver uma mulher formosa notava-lhe a beleza. Por mais encantadora que fosse uma mulher, no entanto, pensava em apenas admirá-la discretamente à distância, sem tocá-la. Madame Shlemskaya fora uma exceção, mas mesmo nesse caso a sensação de arrebatamento que eu experimentara não era a do desejo carnal comum: encontrava-se no campo dos sonhos difíceis de realizar, e era sublime demais para ser intitulada ”desejo carnal”. Sem contar o fato de Madame ser uma estrangeira, completamente diferente de nós, e nossa professora de dança. Era alguém com quem podíamos nos sentir à vontade em comparação com Kirako, uma japonesa, atriz do Teatro Imperial e, ainda por cima, vestida de maneira deslumbrante. (TANIZAKI, 2004, p. 123, 124)[67]

Kirako dialogaria mais com o refinamento, encanto e ideal de esposa que Jōji intencionara construir em Naomi sem sucesso. Kirako também era atriz do Teatro Imperial e se encontraria mais próxima da atriz canadense Mary Pickford, admirada por Jōji. Em seus braços, Jōji se sente renovado e toda a beleza de Kirako durante a dança não escapa à sua percepção como homem que se sente fascinado por seus modos, educação e amabilidade e não nega seu desejo físico por ela. Jōji, no entanto, debruçara-se sobre Naomi como um Pigmalião[68], obcecado em colher os frutos de seus esforços.

Diferente de Pigmalião, no entanto, Naomi se tornou uma “obra de arte” com vontades e decisões próprias, absorvendo alguns ensinamentos de Jōji, seus pedidos conscientes e inconscientes e digerindo-os da forma que lhe convinha. De origem humilde, sua natureza se mostrou indomável e Jōji, apesar de em algum momento admitir uma parcela de responsabilidade por mimá-la demais, nada faz para rever suas escolhas.

---

[67]「私は綺羅子が待っているので、否でも応でもそう云わなければならないハメになりました。
一体、今日に限ったことではありませんでしたけれども、厳格に云うと私の眼にはナオミより外の女と云うものは一人もありません。それは勿論、美人を見ればきれいだとは感じます。が、きれいであればきれいであるだけ、ただ遠くから手にも触れずに、そうッと眺めていたいと思うばかりでした。シュレムスカヤ夫人の場合は例外でしたが、あれにしたって、私があの時経験した恍惚とした心持は、恐らく普通の情慾ではなかったでしょう。「情欲 」と云うには余りに神韻縹渺とした、捕捉し難い努見心地だったでしょう。それに相手は全然われわれとかけ離れた外人であり、ダンズの教師なのですから日本人で、帝劇の女優で、おまけに眼もあやな衣裳を纏った綺羅子に比べれば気が楽でした。」 (TANIZAKI, Jun’ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 158-159)

[68] O Pigmalião do mito era um exímio escultor cipriota que, horrorizado pelo comportamento indecente das mulheres de Chipre, optou por viver isolado e imerso em seu trabalho. Mas, como não era insensível à beleza feminina, esculpiu uma imagem de mulher, em marfim, para lhe fazer companhia. A figura esculpida era de beleza tão grande, trabalhada com tanta arte e parecia tão viva, que o escultor se apaixonou por sua obra. Presenteava-lhe com roupas e joias, acariciava seu corpo de pedra e nomeou-lhe de Galateia. Depois de algum tempo, tão atormentado ficou que implorou a Afrodite, durante um festival em sua honra, que lhe permitisse encontrar uma mulher igual à estátua de marfim. A deusa ouviu a súplica e, benévola, atendeu em parte o pedido. Quando Pigmalião regressou à sua casa, a estátua de marfim ganhou vida e se tornou sua esposa. Tiveram um filho, Pafos, epônimo da cidade cipriota de Pafos, e uma filha, Metarme. (REINHOLD, Meyer. “The Naming of Pygmalion´s Animated Statue”. *Classical Journal* 66.4 (1971), 316-9)

. Kirako dança com Jōji em um momento em que este mesmo observa e censura internamente o comportamento de Naomi. Kirako é o contraste tangível da mulher que Jōji escolhera e aquela que o favorecia como homem e pessoa. No entanto, Jōji não visualiza uma investidura de seu afeto por esta e retorna para a mesa no salão para deparar-se com uma Naomi que após ter aceito o pedido de dança de um homem ocidental, justificava-se sem convencer.

Comparando as duas, Jōji vê em Naomi Mary Pickford ou uma *yankee girl* e em Kirako, uma beldade de charme discreto, repleta de uma vaga e refinada elegância que lhe remetia à França ou Itália. Fossem as duas flores, Naomi seria uma flor do campo e Kirako uma flor de estufa. Jōji evidencia neste momento seu desejo de manter em estufa ou em "gaiola de ouro" um ser de natureza rebelde e indócil. Naomi transparece insegurança perto de Kirako e isso não escapa aos olhos de Jōji. Seu poder feminino se sente abalado diante da bela atriz do Teatro Imperial. Jōji também se sente insignificante em alguns momentos.

A baixa autoestima une o casal e os momentos em que se sentiam grandiosos no ateliê em que viviam não se sustenta no mundo externo onde fantasias se desconstroem. Naomi é uma garota rude e mal-educada com traços eurasianos que Jōji gostava de exibir como um troféu ocidental a fim de se sentir importante e Jōji é um assalariado japonês vindo do campo que não se identifica com a sociedade e tempo que ajuda a construir. Trabalha diligentemente aspirando fantasia e sofre quando a realidade dança diante de seus olhos.

A fantasia de um belo Ocidente melhor do que a sociedade em que vive é nutrida por Jōji e no centro dessa fantasia, coloca Naomi em um pedestal.

1.6 Dualidades: conceito e aspectos da obra

"*I am your tragedy and your fortune*
I am your crisis and delight
I am your profits and your prophets
I am your art I am your bytes

I am your death and your decisions
I am your passion and your plights
I am your sickness and convalescence
I am your weapons and your light"

(Still— Alanis Morissette)[69]

Acredita-se que o ponto que difere uma obra produzida no Ocidente de uma de origem japonesa é talvez a relação com o conceito de dualidade presente em ambas. Além disso, as expectativas por parte do leitor com uma ótica do meio ocidental e outras proveniente do meio japonês podem se apresentar diferentes. Em *Amor insensato*, Tanizaki com uma naturalidade sensível expressa características puramente humanas que não entram em conflito, mas sim harmonizam-se dentro de aspectos duais.

Durante a narrativa de *Amor insensato*, talvez por uma leitura com olhar viciado onde polarizam-se elementos como bem e mal, masculino e feminino, razão e emoção (tradicionalmente tidos como pares opostos na literatura do Ocidente em função de uma ótica de caráter hebraico cristã) pode vir a tentar resgatar-se um vilão e um mocinho. Questiona-se se a vítima em *Amor insensato* seria um Jōji apaixonado, sonhador e cuja autoestima era fortemente abalada diante do mundo ocidental que povoa suas fantasias e da mulher que deseja. Tal argumento se desfaz imediatamente se associarmos o mesmo Jōji ao homem que de forma manipuladora adotou uma adolescente pobre com propósitos menos nobres do que assumia para os outros e para si mesmo. Seria então ele o vilão dentro da narrativa?

Entrementes, existe uma Naomi sádica, debochada e infiel que não poupa esforços em utilizar meios não ortodoxos para alcançar seus objetivos. Existe também dentro da mesma Naomi, uma criança deslocada e que se sente usada pelo desejo e interesses de Jōji. Seria ela então a mocinha da história?

Foi observado no estágio do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) realizado na disciplina Literatura Japonesa V do curso de graduação Português-japonês da Universidade de São Paulo (USP) uma recepção interessante das obras de Jun'ichirō Tanizaki que faziam parte da grade curricular do curso. No decorrer da leitura, foi observado pela pesquisadora do presente estudo que muitos alunos vieram a se sentir divididos, criticando com veemência a atitude de Jōji ou de Naomi e vendo-se na necessidade de tomar um partido. Sendo humanos e não desejando ser mais ou menos do que isso, ambas personagens de *Amor insensato* são

[69] Eu sou sua tragédia e sua fortuna. Eu sou sua crise e deleito. Eu sou seus lucros e seus profetas. Sou sua arte, sou seus *bytes*. Eu sou sua morte e suas decisões. Eu sou sua paixão e seu empenho. Eu sou sua doença e convalescença. Eu sou suas armas e sua luz. (tradução nossa)

compostas de dualidades. Virtudes povoam a obra ao lado de desvios de caráter. Separar esses elementos para elegê-los como heróis ou vilões seria fragmentar a personalidade de ambos.

Na constituição de um romance, as dualidades encontram mais espaço do que encontrariam na literatura épica, mas resquícios de um vício mental em julgar-se o que é "certo" ou "errado" rapidamente permanece como marca de uma cultura cristã. *Amor insensato* é sobretudo uma obra de dualidades, as quais se tentarmos polarizar, podemos vir a perder o juízo ou o melhor da narrativa. Se separarmos o bem do mal, por exemplo, deixamos de ver que Jōji e Naomi são humanos tão complexos quanto aqueles que fogem a qualquer julgamento categórico e simplista. São duais e aceitam isso.

Em *O crisântemo e a espada*, Benedict (2002) dedica um capítulo à dualidade japonesa.

> Na filosofia japonesa, a carne não é um mal. Desfrutar de seus possíveis prazeres não constitui pecado. O espírito e o corpo não são forças opostas no universo, levando os japoneses tal princípio a uma conclusão lógica: o mundo não é um campo de batalha entre o bem e o mal. Sir George Samsom escreve: "Através da sua história, os japoneses parecem ter conservado de certo modo a incapacidade de discernir, ou a relutância em atacar o problema do mal". De fato, constantemente se recusaram a uma tal forma de vida. Acreditam que o homem tenha duas almas, não constituindo elas, no entanto, uma luta dos bons impulsos contra os maus. São a alma "branda" e a "rude", havendo ocasiões na vida de um homem — e de um país— em que deva ser "brando" e, em outras, "rude". Uma alma não está destinada ao inferno e a outra ao céu. Ambas são necessárias e boas, em ocasiões diferentes. (BENEDICT, 2002, p. 161, 162)

Ao se falar de dualidade, é necessário falar do conceito de bem e mal construído na cultura judaico-cristã e também do conceito de positivo e negativo que existe no Oriente dentro de filosofias budistas e taoístas.

O cristianismo surgiu com a proposta de ser uma religião universal, apesar do mundo ter variadas particularidades e crenças, sobretudo religiosas. A fim de levar a palavra supostamente tida como divina a todos os homens, os cristãos precisavam se impor sobre outras doutrinas e filosofias. Assim foi construída a Igreja, primeiro apartando-se do judaísmo, o mais incômodo adversário pela inquietante proximidade das doutrinas cristãs. Eliminados os judeus, culpando-os sobretudo pela morte de Jesus Cristo, e perseguindo-os, os heterodoxos foram os seguintes a serem confrontados. Ao longo do período medieval, a Igreja perseguiu seitas tidas como veículos de "adoradores do diabo". Com rigor cada vez maior, chegou-se à caça às bruxas da Europa moderna.

As religiões pagãs e os druidas da Grã-Bretanha tiveram amiúde sua fé perseguida pelos padres, tentando ao invés da imagem de uma deusa do lago, promover a imagem de um deus soberano entre o povo e proclamando a Virgem Maria, mãe de Jesus com uma imagem de

mulher santa a fim de substituir a deusa pagã. No livro *As Brumas de Avalon*, a escritora estadunidense Marion Zimmer Bradley (1987) discorre sobre a lenda do Rei Arthur e ilustra a imposição da religião cristã sobre os círculos dos reis e do povo que celebrava os rituais.

A construção de uma mitologia satânica implicou em um tenaz esforço de reconhecimento do demônio, de suas formas e artimanhas entre os homens. Desse modo, era preciso identificar culpados, veículos de um "mal", ou seja, aqueles que, embora inseridos no rebanho dos "bons" fiéis, tramavam secretamente para a corrupção da alma dos homens. Entre estes estava a mulher. Teólogos e eruditos medievais a converteram em bruxa, símbolo da traição e da maldade, totem preferencial de toda a malícia e intenções malignas. (DELUMEAU, 2009)

Os movimentos e seitas que ameaçavam e se opunham à Igreja no período medieval levaram à conclusão de que o diabo estava à solta. Teólogos e eruditos deixaram de sustentar que o demônio tinha sido totalmente vencido e não negavam o poder de sua influência na humanidade, mesmo no coração dos bons homens. A tentação era um mal passível a todos e a existência do demônio não era contestada. Se assim fosse, não haveria razão para a continuada existência da Igreja Cristã. (CLARK, 2006)

Dessa forma, a ideia veiculada pelo cristianismo apoiou-se no conceito de uma guerra eterna entre o bem e o mal, cujo resultado comprometeria todas as almas humanas, salvando-as ou condenando-as. Virtudes como a generosidade e a humildade deveriam ser nutridas e alimentadas na alma humana, pois estas corresponderiam a dons divinos. Por outro lado, sentimentos considerados negativos como a ira, a inveja e a luxúria estariam associados ao demônio e por isso, seriam tidos como pecados que precisavam ser confessados e extirpados. A Sombra abordada nos estudos jungianos e mencionada no presente estudo em 1.1 foi apontada pela Igreja cristã como uma força perigosa e demoníaca. A natureza humana se realizaria de forma binária e não dual.

Na imagem 13, observamos o Arcanjo Miguel lutando contra as forças de Lúcifer e pisando na cabeça do "mal". Em Apocalipse 12:7-9, Miguel lidera os exércitos de Deus contra as forças de Satã e seus anjos e os derrota durante a guerra no céu. Na Epístola de Judas, Miguel é citado especificamente como "arcanjo". Os santuários cristãos em honra a Miguel começaram a aparecer no século IV, quando ele era percebido como um anjo de cura, e, com o tempo, como protetor e líder do exército de Deus contra as forças do mal. Já no século VI, a devoção a São Miguel já havia se espalhado no Ocidente.[70]

[70] Verbete *Miguel* na obra *Estudo Perspicaz das Escrituras*, Volume 2, página 828.

Imagem 13— Legenda: *Arcanjo Miguel* por Guido Reni (1636).
< http://www.sabercultural.com/template/pintores/Reni-Guido-01.html> Acesso em 15 Out. 2015

Pinheiro (2008) em seu artigo discorre sobre a briga maniqueísta do bem contra o mal que se daria no coração humano representada na obra literária ocidental *O médico e o monstro*.

> Dentre as questões de ordem metafísica que acompanham a trajetória do homem ao longo da História, a luta maniqueísta entre o princípio do Bem e o princípio do Mal sempre motivou a criação artística, como uma temática de peso, envolvendo o ser humano numa luta eterna e titânica entre essas duas forças ou, em outro patamar, entre abnegação e desejo, entre medo e anseio, entre honestidade e corrupção, entre ordem e desordem. Sob este ponto de vista, a obra *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, personifica esses dois princípios abstratos, Bem e Mal, em dois protagonistas que vivem um embate interior entre desejos e consequências: o doutor Jekyll e o senhor Hyde. (PINHEIRO, 2008, p. 1)[71]

Outras obras como *Auto da barca do Inferno* datada de 1517, da autoria do escritor português Vicente Gil, cujo enredo aponta uma barca que leva a alma das pessoas ao Céu e outra, ao Inferno também traduzem maniqueísmo. Posteriormente, essa concepção maniqueísta

[71] In *Anais: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências.*

incutida na cultura Ocidental foi questionada por autores sobretudo no âmbito da filosofia. Nietzche (2005) em *Além do bem e do mal* questiona toda a moralidade ocidental vigente até a sua época. Segundo Nietzsche, toda a filosofia existente estaria presa à preconceitos morais – sobretudo cristãos, que enfraqueceriam o Ocidente. Refletir além do círculo fechado do bem e mal era necessário.

Diferentemente da Europa, a vida cultural das pessoas no Japão foi diretamente influenciada pelo Zen[72]. Escolas de pintura Zen foram trazidas da China para o Japão no Período Kamakura (1185-1333) no século XIII quando monges Zen estavam constantemente viajando entre os dois países. O Zen ganhou rapidamente a admiração dos japoneses e suas influências são perceptíveis ainda hoje na filosofia, educação e arte.

Para o Zen, quando a mente permanece no seu estado de ser, livre de complexidades intelectuais e julgamentos moralistas, emerge um mundo de sentidos em toda sua multiplicidade, descortinando variados tipos de valores ocultos até o presente momento. O Zen abre para o artista um mundo repleto de maravilhas e milagres. (SUZUKI, 1989)

No Zen, o "bem" e o "mal" não são nem juízos morais nem padrões de comportamento impostos do exterior. Através da plena consciência, descobre-se o que é benéfico ("certo") e o que não é benéfico ("errado"). Os conceitos de bem e mal são guias úteis para ajudarem o ser humano no caminho da compreensão, mas os conceitos deixam de ter essa finalidade, caso as coisas possam ser vistas como elas são. Em síntese, o "bem" e o "mal" não existem em termos absolutos ou moralistas, mas sim em termos relativos. No plano da existência relativa, é necessária a autoanálise de pensamentos, palavras e ações, tendo em vista o bem geral à guisa de um crivo moralizante.

O Taoísmo que ao lado do Budismo influenciou a concepção da filosofia Zen apresenta uma lenda interessante para a história da criação do mundo e a tentativa fracassada de Pan Ku

[72] Zen é um produto do contato da mente chinesa com o pensamento indiano, que foi introduzido na China no século I D.C. por meio dos ensinamentos budistas. Havia alguns aspectos do Budismo em sua essência que não eram muito apreciados pelas pessoas do Reino Médio: por exemplo, o incentivo dado a uma vida errante sem lar, a tendência ao transcendentalismo, evasão e negação da vida, e assim por diante. Ao mesmo tempo, sua filosofia profunda, seus dialetos sutis, análises e especulações penetrantes instigavam os pensadores chineses, sobretudo os Taoístas. (Briefly, Zen is ine of the products of the Chinese mind after its contact with Indian thought, which was introduced into China in the first century A.D. through the médium of Buddhist teachings. There were some aspects of Budhism in the form in which it came to China that the people of the Middle Kingdom did not kindly cherish: for instance, its advocacy of a homeless life, its transcendentalismo of world-fleeing and life-denying tendency, and soo n. At the same time, its profound philosophy, its subtle dialectics and penetrating analyses and speculations, stirred Chinese thinkers, especially the Taoists. (SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese culture*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1989)

segregar o bem e o mal no plano da existência até o momento em que cansado, desistiu e aceitou a dualidade, criando um novo mundo[73].

Na imagem do selo chinês abaixo, observamos Pan ku em um esforço supremo por meio do próprio corpo separando o céu da terra a fim de ambos não se misturarem.

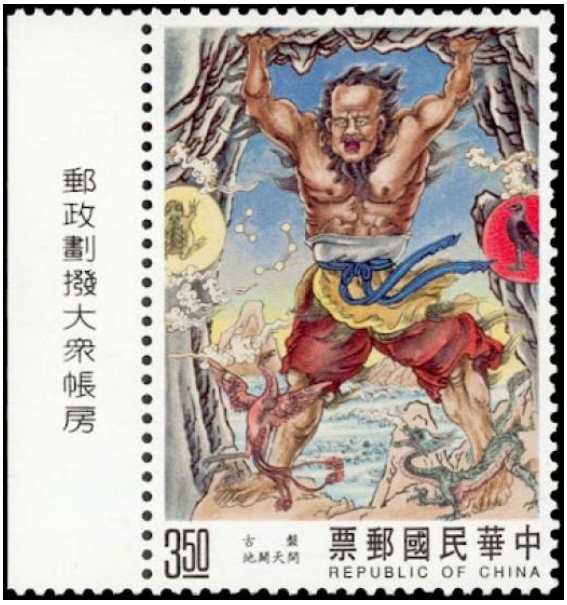


Imagem 14— Legenda: Selo chinês. Pan Ku segura o céu com os pés fincados na terra.
< http://arianaphillips.hubpages.com/hub/Foodlore-Eggtraordinary-Tales#> Acesso em 16 Out.

[73] Segundo a lenda chinesa, no princípio havia o nada e a escuridão. Todo o universo era um imenso ovo negro, e dentro dele estavam *Yin* e *Yang*, opostos que coexistiam, mantendo um delicado equilíbrio. Dentro desse ovo havia, também, um terceiro elemento: um espírito desenvolvendo-se em total silêncio. Era Pan Ku, que crescia junto com o ovo, tornando-se gigantesco. Por dezoito mil anos o ovo flutuou, chocando os três elementos que estavam em seu interior. Depois desse tempo, Pan Ku despertou e viu-se cercado da mais densa escuridão. Enfurecido pela ausência de luz, agitou-se dentro do ovo, pulando e gritando. Com um golpe vigoroso de machado, ele rompeu o ovo, separando o *Yin* e o *Yang*, dando início a criação do mundo e quebrando a escuridão total. O mais pesado e turvo, *Yin*, desprendeu-se e afundou, transformando-se em terra. *Yang*, mais leve e etéreo subiu, formando o céu. Entre eles ficou Pan Ku, tocando o céu com a cabeça e a terra com seus pés, evitando que se juntassem novamente, trazendo a escuridão de volta. Pan Ku persistiu com braços levantados e pernas arqueadas, mantendo *Yin* e *Yang* separados, até que um dia percebeu que não havia mais escuridão e sim o azul do céu e o marrom da terra. Tranquilo, resolveu descansar e saiu da sua posição de anos. Seu corpo brilhou e começou a transformar-se: o olho esquerdo virou o sol, iluminando tudo ao redor; o direito voou para o oeste do céu e virou a lua, trazendo luz para a noite; seu hálito tornou-se o vento, que refresca; o trovão veio de sua voz grave. Seu corpo imenso deu origem às altas montanhas e aos demais relevos do mundo; seu sangue denso formou os rios e os mares; seus cabelos e pelos voaram pelo ar e deram origem aos bosques, aos arbustos e as flores, colorindo a terra. De seus dentes e ossos surgiram as rochas e os minerais valiosos, como o diamante e as pérolas; seu suor virou a chuva, mantendo a terra úmida; seus músculos as terras férteis; e dos seres que habitavam seu corpo, como pulgas e bactérias, surgiram os animais. Assim surgiu a Terra a partir da dualidade e não da polaridade ou o esforço em se separar pares vistos a princípio como opostos. ABREU, Antonio D. (Seleção e apresentação). *Mitologia chinesa (Mitologia Primitiva) - Quatro mil anos de história através das lendas e dos mitos chinese*s. São Paulo: Landy Editora. 2000.

O símbolo taoísta de *yin e yang* expressa em sua forma branca a presença da cor negra e na parte negra, a presença de uma bola branca. A “luz” e a “sombra” seriam indissolúveis, assim como a “alegria” e “tristeza”, “céu” e “terra”e “bem” e “mal”. Pares tidos como opostos, na verdade, seriam duais. Segue a imagem 15 com fins ilustrativos.

Imagem 15— Legenda: Símbolo do *Yin* e *Yang*.
< http://www.significados.com.br/ying-yang/> Acesso em 25 Out.

A discrepância da apreensão do conceito de “bem” e “mal”, “positivo” e “negativo” diferem-se do Ocidente para o Japão a partir de doutrinas religiosas e filosóficas que tiveram forte influência em seus respectivos desenvolvimentos cultural e social. A partir disso, compreende-se o olhar moralizante dos leitores de Tanizaki que em sua obra tentam polarizar as virtudes das intenções tidas como ruins. A literatura japonesa se debruça sobre a dualidade e muitas vezes emerge uma ausência de julgamento de atitudes e comportamentos. As personagens são humanas e por isso mesmo, transitam entre suas naturezas, não sofrendo um julgamento ou punição por isso.

Em *Amor insensato*, assim como em outras obras de Tanizaki, muito é perdido ao tentar se forçar uma polarização do bem e mal nas personagens. Jōji e Naomi são constituídos de ambos e não se punem ou se culpam ao ostentarem suas personalidades em uma narrativa de prazeres e desgostos. Apesar do conceito de romance literário no Ocidente acolher as múltiplas idiossincrasias humanas e não procurar resgatar um herói puramente honrado e incorruptível como na literatura épica, resquícios de uma cultura hebraico-cristã permanecem quando um olhar habituado procura na obra culpados e não responsáveis conscientes e inconscientes por condutas que podem ser assimiladas como imorais. Jōji e Naomi não se esforçam para ocultar o seu próprio desejo e brincam com este, inclusive dentro de brincadeiras infantis. Sofrem

também por este. Na narrativa de Jōji, percebe-se uma cômoda vitimização diante do controle de Naomi, acusando esta inclusive de ser má algumas vezes, mas sem deixar de fora de seu relato os momentos em que também ela é dócil e passional.

Entrementes, Jōji também não oculta as ocasiões em que ele mesmo se exaspera nas aulas de inglês ou se relaciona com Naomi sexualmente sem considerações por sua pessoa ou apreciação. Suas "falhas" não são poupadas da exposição.

Ademais, a própria relação de um homem adulto com uma adolescente que poderia incitar um olhar crítico na literatura ocidental como foi o caso de *Lolita* de Vladmir Nabokov que trouxe junto toda uma gama dos conceitos de ninfeta e da patologia de um pedófilo para estudiosos da literatura e da psicologia investigarem, não se torna uma questão central na obra de Tanizaki. Há uma isenção de julgamento a respeito da manifestação de desejo.

Suzuki em sua obra fala sobre a divergência entre a mente Ocidental e Oriental.

> Há uma certa verdade ao se dizer que a mente oriental é intuitiva enquanto a mente ocidental é lógica e discursiva. Uma mente intuitiva tem sua fraqueza, é bem verdade, mas seu ponto forte é demonstrado quando ela lida com as coisas mais fundamentais da vida, que são relacionadas com a religião, a arte e a metafísica. E é o Zen que particularmente estabeleceu esse fato — em *satori.* A ideia de que a última verdade da vida e das coisas comumente sejam da ordem intuitiva e não conceitualmente entendidas, e que essa compreensão é a base não apenas da filosofia, mas de outras atividades culturais, é o modo que o Zen do Budismo contribuiu para o cultivo da apreciação artística entre o povo japonês. (SUZUKI, 1989, p. 219)[74]

A distinção entre a mente Ocidental e Oriental consequentemente proporcionaria uma natural diferença entre os comportamentos adotados por ocidentais e orientais em suas relações. Saito (2003) em seu estudo "Amae – um conceito emocional para compreensão da natureza do caráter do japonês"[75] fala da postura japonesa e sua oposição diante da postura ocidental tida como "postura do ego". Segundo Murase (1982), a "cultura do ego" ocidental é indivíduo-centralizada, e o tipo de personalidade que se desenvolve com isso é "autônoma", "forte", "competitiva", "ativa" e "agressiva", enquanto a "cultura de *sunao*" japonesa é um

[74] There is truth in saying that the Oriental mind is intuitive while the Western mind is logical and discursive. An intuitive mind has its weakness, it is true, but its strongest point is demonstrated when it deals with things most fundamental in life, that is, things related to religion, art, and metaphysics. And it is Zen that has particulary estabilished this fact — in *satori.* The idea that the ultimate truth of life and of things generally is to be intuitively and not conceptually grasped, and that this intuitive prehension is the foundation not only of philosophy but of all other cultural activities, is what the Zen formo f Buddhism há contributed to the cultivation of artistic appreciation among the Japanese people.

[75] In *Anais: XIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa.*

“relacionamento orientado”, e o tipo de personalidade que é desenvolvido com isso é “dependente”, “humilde”, “suave”, “harmoniosa”, “passiva”, “obediente” e “não-agressiva”. Os relacionamentos adaptados pela “cultura do ego” são “contratuais” e os relacionamentos adaptados pela “cultura de *sunao*” são “incondicionais”. Murase salienta a prevalência do “princípio maternal” no Japão contra a prevalência do “princípio paternal” no Ocidente. Ele também enfatiza tais valores específicos japoneses como “adaptação por meio de acomodação”, “uma relação ingênua, confiável e empática com os outros” e “obediência” e “flexibilidade”.

Apesar de Murase apontar as idiossincrasias da postura japonesa e ocidental com acuidade, principalmente ao que tange ao conceito de ego, acaba por polarizar ambos como duas forças opostas e divergentes, quando na verdade, mais acertado seria concebê-las como forças complementares e duais. É importante resgatar aqui a representação de Naomi em *Amor insensato* como o Ocidente e o Jōji como o Japão dentro da obra de Tanizaki. Com um olhar superficial, podemos tentar encaixar ambos na separação feita por Murase. Todavia, em um segundo momento, com uma visão mais cautelosa, podemos ver a fragilidade latente por trás da agressividade da “cultura do ego” e a força camuflada por trás da passividade da “cultura de *sunao*”.

O capítulo 2 do presente trabalho propõe um estudo mais minucioso das dualidades presentes na obra *Amor insensato* e disserta sobre a importância de por conta de um olhar viciado ocidental, não polarizar pares tidos inicialmente como opostos que na verdade, são puramente duais.

Capítulo 2

DUALIDADES E UNICIDADE NA OBRA

2.1 A bondade e a maldade

「われ、東洋人は何でもない所に陰翳を生ぜしめて、美を創造する。美は物体にあるのではなく、物体と物体との作り出す陰翳のあや、明暗にあると考える」— (陰翳礼讃、谷崎潤一郎)[76]

Em *Amor Insensato*, observa-se que Jōji na tentativa de criar a esposa perfeita, moldou uma mulher sórdida e cruel. A maldade de Naomi não é ocultada de Jōji e a esposa/filha chega a exibi-la com orgulho para o marido/pai como um grande feito. Entrementes, Jōji expõe suas fraquezas para que Naomi faça uso delas e se submete aos seus caprichos. Em determinados momentos, Jōji chega a incitá-la para que ela seja má e apesar de ocasionalmente expressar seu sofrimento, ele opta por não procurar mulheres mais gentis ou dóceis. Seu objetivo e meio são Naomi.

Ironicamente, Naomi é exatamente aquilo que Jōji busca e precisa. Seu medo de ser abandonado e a aceitação das traições da esposa com a condição de que ambos permaneçam casados evidencia o medo masoquista de ter sua fantasia destruída e Naomi conquistar sua própria liberdade. Naomi *san* como ela exige ser chamada pelo próprio marido ao fim da obra é senhora e escrava. Sua dependência financeira de Jōji soa apenas como uma desculpa, visto sua habilidade em obter favores mesmo de homens mais abastados que o marido. Não raras foram as vezes em que Naomi fora vista por Hamada durante a separação, gozando de noitadas e muito bem vestida ao lado de cavalheiros com posses que bancavam sua companhia.

Naomi retorna para Jōji por precisar de um outro para maltratar, humilhar, subjugar e para se enxergar como uma mulher próxima do ideal ocidental compartilhado por ambos. Ao lado de um amante ocidental, Naomi é japonesa independente de seus traços e dentro de uma baixa autoestima cultural expressa no livro de Tanizaki, seu poder recebe limitações.

Naomi e Jōji reatam o relacionamento conturbado. Ambos se satisfazem com o sofrimento. Naomi sente prazer com o sofrimento de Jōji e este último, com o seu próprio. O gozo, no entanto, está ausente. Não existe a sensação de alívio.

Ao término da obra, esquecemo-nos quase do Jōji que escolhera a dedo a mulher ideal para criar e manter dentro de um luxuoso cativeiro. O Jōji que quase sucumbe ao peso de Naomi quando esta cavalga sobre suas costas é o mesmo Jōji que grita com ela chamando-a de "idiota"

---

[76] "Ware tōyōjin wa nandemonai tokoro ni in'ei wo shōze shimete,-bi wo sōzō suru. Bi wa buttai ni aru no dewanaku, buttai to buttai to no tsukuridasu in'ei no aya, meian ni aru to kangaeru." (In'ei raisan__Tanizaki Jun'ichirō)
"Nós, orientais, encontramos a beleza, não só na coisa em si, mas no padrão das sombras, a luz e as trevas que essa coisa proporciona." (*Em louvor da sombra*– Jun'ichirō Tanizaki)

quando esta não aprende a lição do modo que gostaria. O homem que se humilha e é humilhado pela amante é o mesmo que ameaça expulsá-la de casa diante da recusa desta em seguir suas ordens. Isso não pode ser desprezado.

A associação do Jōji inicial com o Jōji final se torna surpreendente assim como a lembrança da Naomi melancólica e tímida do início da narrativa com a Naomi dominante e ardil. Não raro durante a narrativa, parecemos nos deparar com dois Jōjis e duas Naomis, cujos pares são totalmente distintos.

Tanizaki nos proporciona a oportunidade de explorar a complexidade humana em dois personagens, perguntando-nos sempre qual Naomi é real? A garota taciturna e dócil ou a mulher vil? Estaria ela a fingir sua conduta o tempo inteiro? E quanto a Jōji, seria meramente um homem com plenas faculdades mentais e comum que por conta de uma paixão desenfreada, enlouqueceu?

Em uma passagem da obra quando Jōji observa uma Naomi libertina, cuja má fama já se alastra e que seminua exibe durante o sono profundo uma expressão ainda melancólica, vemos resquícios da menina que trabalhava como garçonete no Café Diamante.

> "Será que ela me engana? Seria possível? ... Aquela mulher diante dos meus olhos, respirando tão docemente?" Sentei-me ao lado de seu travesseiro, tomando cuidado para não acordá-la. Retendo a respiração, estudei por algum tempo sua forma adormecida. Lembrei-me de certa história ouvida em criança, segundo a qual no passado uma raposa era capaz de tomar a forma de princesa para ludibriar os rapazes, só revelando sua forma natural ao adormecer, quando perdia o disfarce. Naomi, com o costumeiro sono agitado, tirou de cima de si a coberta cuja barra jazia entre suas coxas. Um dos cotovelos estava arqueado, e a extremidade de uma das mãos repousava como um ramo curvado sobre os seios expostos. A outra mão estendia-se graciosamente em direção a meu joelho, na altura exata onde me sentara. Seu pescoço se inclinava na direção da mão estendida, ameaçando deslizar a qualquer instante do travesseiro. Havia um livro aberto caído bem próximo de seu nariz. Era o romance *Descendentes de Caim*, de Takeo Arishima, na avaliação de Naomi, "o maior escritor da literatura contemporânea". Minha visão vagava entre o papel ocidental imaculado do livro e a alvura dos seios de Naomi.
> Dependendo do dia, a cor de sua pele parecia amarela ou branca, mas invariavelmente exibia extraordinária vivacidade quando Naomi se encontrava em sono profundo ou logo após despertar. Embelezava durante o sono, toda a gordura do corpo parecia se dissolver. Em geral, associa-se "noite" a "escuridão", mas quando penso em "noite" não consigo deixar de imaginar a brancura da pele de Naomi. Diferente da "brancura" totalmente luminosa do meio-dia, eu sentia particular sedução ao vê-la envolta pela "brancura" encardida, feia e completamente imunda da colcha, em suma, ela era uma "brancura" envolta em trapos. Continuei a admirá-la. Sob o cone de sombra do abajur, seus seios surgiam nitidamente diante de meus olhos como se jazessem nas profundezas de águas límpidas. Os traços de seu rosto, radiantes e inconstantes enquanto acordada, exibiam então a expressão mística do franzir melancólico do sobrolho de quem engoliu um remédio amargo ou acaba de ser estrangulado. Eu adorava seu rosto adormecido__Quando dorme você parece uma pessoa totalmente diferente, como se vislumbrasse pesadelos terríveis__ eu costumava dizer-lhe. "Sua máscara mortuária também deverá ser bela", pensava muitas vezes comigo mesmo. Fosse aquela mulher uma raposa, com uma forma natural tão encantadora quanto a

> que exibia, eu teria o maior prazer em ser enfeitiçado. (TANIZAKI, 2004, p. 147, 148)[77]

A Naomi inconsciente observada por Jōji se encontra na posição de Afrodite na pintura *O Nascimento de Vênus*[78] de Botticelli com um pescoço inclinado e a mão arqueada sobre os seios desnudos. A manta que a cobre faz as honras do cabelo da deusa greco-romana, nascida da espuma do mar. A deusa do amor e da paixão ocasionalmente desencadeou conflitos nas histórias antigas como a Guerra de Tróia, por exemplo que se deu por conta do amor vivido por Paris e Helena e incentivado por Afrodite.

---

[77]「この女が己を欺いている? そんな事 があるだろうか?... 、現在己の眼の前で平和を呼吸をつづけている 女が?...」
私は密かに、彼女の眼りを覚まさないように枕もとへ据わったまま、暫くじっと息を殺してその寝姿を見守りました。 昔、狐美しいお姫様に化けて男を欺したが、寝ている間に正体を顕わして、化けの皮を剥がされてしまった。 寝像の悪いナオミは、 掻い巻をすっかり剝いでしまって、 両股の間にその襟を挟み、 乳の方まで露わになった胸の上へ、 片肘を立ててその手の先を、 あたかも撓んだ枝のように載せています。 そして片一方の手は、 ちょうど私が据わっている膝のあたりまえで、しなやかの伸びています。 首はその伸ばした手の方角へ横向きになって、今にも枕からずり落ちそうに傾いている。そのつい鼻の先の所に、一冊の本がページを開いたまま落ちていました。それは彼女の 批評に依れば「今の文壇で一番偉い作家だ」と云う有島武郎の、「カインの末裔」と云う小説でした。 私の眼は、その仮」綴じの本の純白な西洋紙と、 彼女の胸の白さの上に、 交わる交わる注がれました。
ナオミは一体、その 肌の色が日によって黄色く見えたり白く見えたりするのでしたが、 ぐっすり寝込んでいる時や起きたばかりの時などは、いつも非常に冴えていました。眼っている間に、すっかり体中の脂が脱けてしまうかのように、きれいになりました。 普通の場合 「夜」と「暗黒」とは附き物ですけれど、 私は常に 「夜」を思うと、ナオミの肌の 「白さ」を連想しないではいられませんでした。 それは真っ昼間の、隈なく明るい 「白さ」とは違って、 汚れた、きたない、 垢だらけな布団の中の、 云わば藍褸に包まれた「白さ」であるだけ、 余計私を惹きつけました。 で、こうしてつくづく眺めていると、ランプの笠の蔭になっている彼女の胸は、 まるで真っ青な水の低にでもあるもののように、 鮮やかに浮き上って来るのでした。 起きている時はあんなに晴れやかな、 変幻極りないその顔つきも、 今は憂鬱に眉根を寄せて苦い薬を飲まされたような頸を締められた人のような、神秘な表情をしているのですが、 私は彼女のこの寝顔が大変好きでした。「お前は寝ると別人のような表情になるね、恐ろしい夢でも見ているように」__と、 よくそんなことを云い云いしました。「これでは彼女の死顔もきっと美しいに違いない」と、そう思ったことも屢ありました。 私はよしやこの女が狐であっても、その正体 がこんな妖艶なものであるなら、 寧ろ喜んで魅せられることを望んだでしょう。 」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 194-196)

[78] O Nascimento de Vênus é uma pintura de Sandro Boticcelli datada de 1483 que se encontra exposta na Galeria degli Uffizi na Florença, Itália. Na obra, a deusa clássica Vênus (Afrodite na cultura grega) emerge das águas em uma concha, sendo empurrada para a margem por Zéfiro, o Vento Oeste, símbolo das paixões espirituais e, recebendo de uma Hora (uma das deusas das estações), um manto bordado de flores. O efeito causado pelo quadro, no entanto, foi de paganismo, já que foi pintado em época em que a maioria da produção artística se atinha a temas católicos. Por isso, chega a causar estranhamento que o quadro tenha escapado das fogueiras de Savonarola, que consumiram outras tantas obras de Botticelli que teriam "influências pagãs".

Imagem 16— Legenda: *O Nascimento de Vênus* pintado por Sandro Boticcelli (1483).
< https:// www.renascimento-pintura.blogs.sapo.pt/717.html/> Acesso em 25 Out. 2015.

Dessa forma, a Vênus, tida também como deusa da beleza é associada simultaneamente a um amor etéreo e à perdição por conta da paixão. A obra de Botticelli visava uma representação de amor espiritual a despeito da nudez da deusa, porém a guerra causada pela paixão imprudente de Paris e Helena traz à tona a face destrutiva de Afrodite.

Naomi posta por Jōji como uma Vênus enquanto dorme reflete o poder dessa mulher conquistadora de amantes que se posiciona em uma infidelidade que não justifica ou explica. Naomi trai por desafio à Jōji, por um prazer próprio, por degradação ou por uma fidelidade inconsciente ao desejo de Jōji?

Desejada pelos homens e despertando um conflito em Jōji, Naomi dorme em seu quarto, expondo-se em seu sono. Jōji talvez nesse momento tenha tomado consciência pela primeira vez das limitações da "gaiola de ouro" criada por ele. Diferente da vez no salão de dança em que tivera impressões obscuras sobre o caráter e conduta de Naomi, nesse momento Jōji enxerga o medo de não conseguir exercer domínio sobre a amada que podia lhe ser infiel. Naomi, sendo uma outra pessoa, um ser humano, não pode pertencer à Jōji, mesmo este financiando a sua vida.

Em vista disso, Jōji se depara com a falta de controle sobre si mesmo que não podia simplesmente mandá-la embora e se doía mais por uma possível separação do que pelas supostas traições. O amor e a mulher desejada não eram passíveis ao seu absoluto controle e aos sonhos de uma vida fantasiosa como as que assistia nos filmes ocidentais. A vida não era um roteiro moldável ao seu bel prazer. Suas escolhas tinham consequências e os seus desejos

também. Podia perder Naomi e sofreria terrivelmente por isso. Podia mantê-la ao seu lado e a dor também seria grande.

Jōji na narrativa também compara Naomi a uma raposa e afirma que adoraria ser enfeitiçado por esta. A raposa do folclore japonês que se disfarça de bela mulher para enganar e e ludibriar os homens, mostra-se também como fiel companheira, amiga, amante e esposa em algumas histórias, apresentando alguns poderes especiais como o de aparecer em sonhos e de criar ilusões. O significado sobrenatural da raposa na cultura japonesa estaria associado ao fato dessas serem tidas como mensageiras do deus xintoísta Inari que seria deus do arroz, da agricultura e das indústrias. Alguns artistas japoneses retrataram a raposa disfarçada de mulher em suas pinturas.

A imagem 17 representa uma pintura *ukiyoe* de Ichiyusai Kuniyoshi (1797- 1861) em que uma bela mulher tem sua aparência verdadeira de raposa refletida em sua sombra.

Imagem 17— Legenda: Pintura *ukiyoe* de Ichiyusai Kuniyoshi. A mulher tem sua verdadeira natureza refletida por sua sombra com formato de raposa.
< https:// www.thesupernaturalfoxsisters.com/2015/01/10/monster-of-the-week-kitsune//> Acesso em 19 Jan. 2016.

A dualidade está presente tanto na Vênus quanto na raposa vinculadas a imagem de uma mulher sedutora, trapaceira e também a uma mulher pura de sentimentos nobres. A pele extremamente branca de Naomi eleva-se a um patamar de pureza concebido por Jōji que classifica a sua própria pele como escura. A colcha que envolve Naomi não pode fazer frente à sua pele ora branca ora amarelada que inserida na escuridão do quarto se evidencia. A dualidade entre claro e escuro e luz e sombras que Tanizaki aborda em seu ensaio *Em louvor da sombra* onde supostamente a beleza japonesa precisaria da escuridão para ser vista, faz-se presente aqui. A dualidade do caráter de Naomi é a questão. Inocente como a menina de quinze anos ou prostituta como a mulher ocidentalizada difamada pelos homens que trabalhavam na mesma empresa de Jōji? As sombras do coração das personagens começam a ser colocadas em evidência na narrativa.

Naomi que quanto mais má, mais se faz bela perante Jōji tem também próximo ao seu rosto o romance "Descendentes de Caim" (カインの末裔–*Kain no Matsuei*) de Takeo Arishima que narra a história de um arrendatário rural autodestrutivo que observa a fúria e o castigo infligidos por Deus contra os homens e a natureza. O escritor favorito de Naomi da literatura contemporânea japonesa foi um crítico social e filósofo que escreveu contra o cristianismo e se mostrou bastante influenciado pelo humanismo e Tolstói, fazendo em seu trabalho várias referências à Bíblia e ao anarquismo.

A Naomi que é apontada como uma garota fútil que passa seu tempo lendo revistas ocidentais de moda, detendo-se a princípio nas figuras e que apresenta dificuldades graves no aprendizado de inglês sob a ótica de Jōji, surpreendida após adormecer se mantinha lendo um livro de caráter denso e intelectual. Naomi pode expressar um olhar crítico sobre a literatura japonesa que lhe é contemporânea e optar por Takeo Arishima como seu favorito a despeito da concepção de Jōji de que ela não passasse de uma garota idiota, cujo melhor uso se fazia sexualmente. Temos uma Naomi estúpida ou uma garota esperta que não mostra interesse nas aulas de Jōji e opta por desafiá-lo? Temos um Jōji assertivo sobre as limitações de Naomi ou injusto no seu modo de enxergar a mulher que tanto diz desejar?

Jōji observando Naomi reflete que sua máscara mortuária seria igualmente bela. A morte também lhe cairia bem. O objeto de desejo Naomi vislumbrado morto por Jōji talvez colocasse inconscientemente fim à sua agonia e dúvidas. Uma Naomi morta seria uma Naomi sem vontades próprias e passiva com a qual poderia se relacionar sem encontrar resistência ou ameaças tal qual um objeto. A Naomi morta é talvez seu desejo quando esta mesma o irrita

profundamente no salão de dança e para a qual, a despeito da raiva, Jōji não expõe seus sentimentos.

Por último, a melancolia que ele captura no rosto da jovem amante fazendo com que pareça diferente, como se tivesse pesadelos é um traço da personalidade que ele detecta em Naomi quando esta se encontra inconsciente. A menina do Café Diamante ainda está lá. Em sono profundo, é possível vê-la. A Naomi imbatível, manipuladora e cruel com Jōji também é a garçonete tímida e triste. Ambas são reais. A Naomi que exigia luxos, comida e quimonos caros até mesmo para o salário de Jōji era a mesma que ao ir morar junto com Jōji, contentava-se em dormir cobrindo-se com uma colcha de algodão duro do tipo usado pelas empregadas domésticas.

Durante o tempo em que Jōji observa uma Naomi inconsciente após ouvir a fama que lhe era dada por seus colegas de trabalho, Jōji procura absolvê-la ou condená-la em seus pensamentos. Por fim, opta por permanecer ao lado dela e Naomi temporariamente finge se afastar dos rapazes, evitando boatos até que seus casos extraconjugais vêm novamente à tona.

Nesse ínterim, é importante recordar-se do modo que Jōji descreve a relação que ambos vivenciam com os amigos de Naomi e o episódio onde o casal dormiu com Kumagai e Hamada. Durante a noite, apesar de não ser expressa uma relação sexual direta de Naomi com os dois convidados, não houve inibição da parte dela em dar início a jogos de sedução, perturbando o sono dos amigos ao exibir-se para esses.

Jōji ao invés de censurá-la nesse momento como era esperado e ele se mostrou capaz de fazer conforme foi visto nas aulas de inglês, incitou-a beijando seus pés. Indiretamente é como se Jōji a impelisse para que continuasse investindo no flerte com os outros dois rapazes.

Segue a imagem 18 com propósito ilustrativo da cena do filme de Yasuzō Masumura em que Naomi seduz Kumagai e Hamada na presença de Jōji.

Imagem 18— Legenda: Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi flerta com Jōji, Hamada e Kumagai quando todos dormem juntos. < https:// www.ounicoverdadeirodeusvivo.blogspot.com.br/2015/08/5-x-o-cinema-segundo-Yasuzō-masumuro.html/> Acesso em 18 Jan. 2016.

Na obra *A chave* escrita também por Jun'ichirō Tanizaki, um professor universitário de meia idade, sentindo que não consegue mais satisfazer o desejo sexual de sua esposa Ikuko, incita-a a traí-lo com um jovem rapaz chamado Kimura que corteja a filha única do casal. Em determinado momento da obra que é narrada através de diários, o professor disserta sobre o poder excitante do ciúme dentro do seu casamento e como este poderia estimulá-lo mais sexualmente.

> "De início, com relativa distância, fiz Kimura aproximar-se dela e, progressivamente, à medida que me acostumava com a excitação, ia deixando de ter satisfação; assim, a distância entre eles foi gradualmente diminuindo. Quanto mais diminuía, mais aumentava o ciúme e, por meio dele, aumentava o prazer. Pude assim realizar o último objetivo. Ela também o desejava. Eu também o desejava. Não há como retroceder. Já se passaram três meses desde o ano-novo. Fico muito admirado de ter podido resistir tanto até aqui nessa competição que travo com minha esposa doentia". (TANIZAKI, 2000, p. 70)

Diferente de *A chave*, não é crível que Jōji tenha consciência da forma como impele Naomi para a traição quase como autorizando a amada com sua passividade, dada a surpresa descrita quando toma conhecimento dos boatos. Jōji parece fazê-lo inconscientemente talvez por sentir também que não consegue satisfazer Naomi, por uma baixa autoestima que o acompanha durante toda a narrativa ou pelo ciúme também excitá-lo, já que em dadas ocasiões parece admirar o caráter vil da companheira.

Como abordado anteriormente no Capítulo 1, as personagens de Tanizaki possuem dualidades que coexistem em uma unicidade de caráter que oscila. Talvez uma das grandes questões pertinente em *Amor insensato* seja o que Naomi de fato sente. Obter tal informação através de uma narrativa que parte da ótica de Jōji constitui uma tarefa árdua. Mas em níveis neuróticos, talvez a própria infidelidade de Naomi seja fiel à Jōji que parece sentir ainda mais desejo por ela quando a descobre em traição, quando se descobre maltratado de diferentes formas. Neuroticamente compatíveis, Naomi corresponde às expectativas da boa menina má dos anseios de Jōji. A "maldade" dela torna-se boa o suficiente para ele.

2.2 A imaturidade, o adulto e suas confluências

"Hot summer nights mid-july
When you and I were forever wild
The crazy days, the city lights
The way you'd play with me like a child
Will you still love me
When I'm no longer young and beautiful?
Will you still love me
When I got nothing but my aching soul?"

(Young and beautiful— *Lana del Rey)*[79]

A comparação que Jōji estabelecia constantemente entre Naomi e Mary Pickford é interessante do ponto de vista que a atriz canadense do cinema mudo se tornou famosa por interpretar personagens de jovens pobres, inocentes, doces e muitas vezes, trajando farrapos que tentam se estabelecer na vida com coragem e determinação em filmes como *Stella Maris* ("Benditoso Esplendor") e *Tess of the storm country* ("No País das Tormentas").

Todavia, em sua vida pessoal, Mary Pickford era uma mulher inteligente, dura e do mundo dos negócios. Foi a primeira mulher a montar seu próprio estúdio de direção, arrebatando bilheterias e competindo inclusive com Charles Chaplin. Teve problemas para se desvincular do estereótipo e da imagem criada ao redor dela de garota ingênua em 1923 quando começou a aceitar papéis para personagens mais adultos e encontrou relutância do seu público. Mary Pickford estava então com trinta anos na ocasião.

Talvez por Mary Pickford incorporar com talento nas telas de cinema o ideal de pessoa frágil que vence na vida dentro da ideia de um *American way of life*, sua imagem se manteve associada não apenas a de uma menina, mas de um sonho de esperança e vitória compartilhado por muitos na época. A própria Mary Pickford possuía uma história de vida marcada pela pobreza que superara através do trabalho no teatro e cinema.

A menina esfarrapada e doce que vence os infortúnios da vida é comparada por Jōji a Naomi. Sua associação se dá primeiramente pelos traços ocidentais, mas o ideal que acompanhava Mary Pickford e o fato de ser a mulher mais famosa nos Estados Unidos na época não podem ser esquecidos. Naomi é a menina pobre que Jōji tenta acolher provendo-lhe uma vida abastada e digna, esperando não menos dela do que devoção e amor. É o seu ideal que cria como filha, aluna e amante.

A infância/adolescência ao lado da vida adulta encontra-se fortemente presente na obra de Tanizaki. Em relação à juventude de Naomi que principalmente no início da obra comporta-

[79] Noites quentes de verão, meados de julho quando você e eu éramos eternamente selvagens. Os dias enlouquecidos, as luzes da cidade, a maneira como você brincaria comigo como uma criança. Você ainda irá me amar quando eu não for mais jovem e bonita? Você ainda irá me amar quando eu não tiver nada além de uma alma dolorosa? (tradução nossa)

se com uma notória infantilidade, sendo acolhida por Jōji ao chamá-la de “bebezona” e retribuindo-o com “papai”, observa-se uma brincadeira com a ideia de família. O casamento de Jōji e Naomi se dá como um faz de conta que não encontra preocupações e comprometimentos reais. A fantasia de Jōji alimenta o universo lúdico de Naomi que cedo precisara lidar com questões sérias como o trabalho para ajudar sua família desinteressada em Senzoku e agora encontrava espaço para a fruição do seu prazer.

O próprio Jōji se entrega às brincadeiras e à ilusão de uma vida descompromissada que alterna com seu trabalho ao qual cumpre com resignação e responsabilidade. Não existe ordem na casa de ambos que está sempre desarrumada e não segue um regulamento. Naomi não limpa o lixo que produz e as roupas que usa, atira num canto sem lavá-las ou reaproveitá-las. A louça suja empilha-se e não existe um horário estabelecido para Naomi dormir ou acordar. Às aulas, no entanto, esta atende com diligência também, alternando-as com a vida na casa ao estilo ocidental.

Rissin (2007) em seu artigo “Lolita, uma personagem atual”, escreveu sobre a relação do personagem Humbert com a ninfeta Dolores na obra *Lolita*[80]:

> A adolescência como objeto de desejo vai ao encontro de um anseio de vitalidade permanente, da negação da passagem do tempo e da angústia de castração como vimos no personagem de Humbert, em *Lolita*. Embora esse ideal acene com uma expectativa de uma disponibilidade infinita para a fruição de prazer, ele leva a uma impossibilidade e ao desamparo.
> A ideia de liberdade permanente traz em seu bojo o imediatismo da satisfação, o descompromisso e o caráter descartável das relações, levando a experiências repetitivas e sem muitas chances de continuidade. (RISSIN, 2007, p. 148)

Lolita chamada de ninfeta na obra de Nabokov corresponde a uma criança que naturalmente ainda não é mulher. Está em processo de desenvolvimento, na adolescência, e esse tempo é congelado por Humbert que tenta lhe impedir o acesso a um estado adulto. As investidas de Humbert contra o tempo se dá pela tentativa de salvar da morte seu primeiro amor Annabel que falecera na época da adolescência e principalmente salvar a si mesmo do envelhecimento e morte. Humbert está preso ao pretérito e olhar para este não é um movimento, visto que nunca saiu de lá. Seu passado e presente se fundem e ele tenta inutilmente impedir

[80] Lolita é um romance de Vladimir Nabokov publicado em 1955 em Paris. A história narrada em primeira pessoa se dá entre um professor de literatura de 37 para 38 anos chamado Humbert Humbert obcecado por uma menina de 12 anos chamada Dolores Haze, cujo apelido é Lolita. Ambos se envolvem sexualmente depois que Humbert se torna padrasto de Lolita. Com a morte da mãe de Lolita, Humbert torna-se tutor da enteada. Sua paixão, segundo ele mesmo, tivera início com Annabel Leigh, uma menina por quem Humbert se apaixonara na época de adolescência e morrera de tifo. A partir daí Humbert teria desenvolvido sua obsessão por adolescentes, as quais chama de “ninfetas”.

que a vida aconteça, medindo ora a circunferência das coxas de Dolores para certificar-se de que ainda não é uma mulher, ora a proibindo de se relacionar com os meninos da sua idade que lhe remetem ao desejo de se tornar um dia uma mulher.

No entanto, em *Amor insensato*, Jōji e Naomi tentarão se ater ao passado como um mecanismo de fuga e a exigência de um mundo adulto e seu crivo não são ignorados. Existe um sigiloso acordo entre ambos. Voltam à infância/adolescência por suas próprias correspondências neuróticas e dificuldades, mas não negam tão veementemente o tempo. Tanizaki sinaliza na narrativa, sem deixar de causar algum desconforto ao leitor pelo exagero das situações, as brincadeiras infantis vivenciadas pelo casal onde atuam como pai e filha, conhecendo o destino que os espera como "amantes". Naomi que não possuía até então uma presença paterna em sua vida parece entregue à volição de Jōji que dita o roteiro de seu próprio desejo como em uma brincadeira que exige papéis. Entrementes, com Jōji, Naomi testa seus truques de sedução que não encontram um impedimento como aconteceria dentro de uma estrutura familiar com um pai que se enxergasse de fato como tal e uma figura materna que lhe dissuadisse de tal desejo, ao mesmo tempo que lhe incitasse sutilmente a olhar para outros homens.

Seguem as imagens 19 e 20 das adaptações cinematográficas das obras literárias *Lolita* e *Amor insensato* com o propósito de ilustrar a imaturidade das personagens Dolores e Naomi diante de seus amantes. Observa-se em ambas personagens femininas demasiadamente jovens, comportamentos e características que reforçam resquícios ainda de um universo infantil, como por exemplo, a forma como prendem os cabelos com fitas.

Imagem 19— Legenda: Cena do filme *Lolita* de 1997 adaptado do romance de Vladimir Naobokov e dirigido por Adrian Lyne em que Humbert abraça Dolores.

< https:// www. iamericahart.blogspot.com.br/2013/12/film-muse-lolita-1997_15.html > Acesso em 18 Jan. 2016.

Imagem 20— Legenda: Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Jōji tira fotos de Naomi. < https:// www./ravepad.com/page/love-for-an-idiot/images/type/photo/3> Acesso em 18 Jan. 2016.

O tempo pretérito é, por excelência, o espaço com o qual o artista moderno irá estabelecer uma relação de analogia, de correspondência, visto que esse mesmo não conseguia se integrar feliz na sociedade moderna em várias esferas no mundo por não estabelecer uma relação de sintonia com essa sociedade capitalista, industrializada e brutal em que a essência do ser passou a ser coisificada. Sendo assim, há uma negação, uma ruptura entre o artista moderno e a sociedade. O rancor em relação à modernidade esteve presente em várias obras de autores como Marcel Proust, Virginia Woolf e Scott Fitzgerald, onde o passado foi buscado.

Deste modo, a recordação da infância (como movimento ao passado), o trazer de volta ao coração, torna-se um meio de resistência ao desencantamento do mundo moderno e propicia, sobretudo, a ressacralização da memória, uma vez que a invocação do pretérito está intimamente ligada à angústia ancestral da humanidade frente à irreversibilidade do que passou, à transitoriedade do tempo, frente, em última instância, à fugacidade da vida, à morte. Mas, no caso da arte moderna, a recorrência à memória como impulso primeiro de criação está ligada também à fratura que se opera entre o artista moderno e a época moderna. Não conseguindo se integrar na sociedade burguesa, não encontrando ressonâncias para sua arte na cidade modernizada, desacreditado do progresso técnico e científico, sofrendo as consequências dessas e de outras fraturas tais que, o artista busca frequentemente, em sua criação, recuperar um tempo em que ainda não houvesse se manifestado essa cisão entre o eu e o mundo. Floresce, assim, abundantemente, a recriação artística de um passado - notadamente a infância - em que é

possível viver em estado de graça, com o qual é possível manter uma relação de fusão. (YOKOZAWA, 1998)

Para a psicanálise, residiria no período da infância o caminho para muitos processos importantes de recalque da estrutura psíquica. Em seus territórios, dar-se-ia ainda o Complexo de Édipo [81] e o desenvolvimento psicossexual. A frustração em qualquer fase de desenvolvimento psicossexual geraria ansiedade na vida adulta, assim como a não superação do Complexo edipiano. A escuta das lembranças da infância se faz importante na psicanálise clínica a fim de se compreender os meandros e recalques do indivíduo, acessando seu inconsciente para após a elaboração, o mesmo poder lidar com suas dificuldades no mundo adulto.

Da mesma forma, a literatura muitas vezes se debruçou sobre a infância numa busca intuitiva de algo que precisava ser olhado e pormenorizado na escrita, a fim de se aproximar de um terreno que diz respeito a um pensamento, uma ideia que não é individual, mas abrange também o leitor e o tempo. Jōji e Naomi constantemente simulam uma infância que se dissolve fora das paredes da casa que habitam. Vivem fantasia como o mundo da época vive a fantasia cinematográfica de um Ocidente glamoroso, luxuoso e mais civilizado a despeito da realidade de um cenário de pós-Primeira Guerra Mundial que matara milhares de pessoas, deixando outras milhares doentes, feridas e miseráveis. O indivíduo real nesse cenário do pós-guerra se encontrava desacreditado dos valores humanos e pessimista diante das novas tecnologias e do desenvolvimento bélico que mostrara seus efeitos catastróficos na Primeira Guerra Mundial. O homem era enxergado sobretudo, como um ser não confiável. Seu caminho ao passado precisava ser refeito para que este fosse encarado e entendido. Em que ponto as coisas haviam começado a dar errado? Diferentes saberes sinalizavam para a inclinação a um pretérito.

Em relação ao Japão, não raro foram as vezes em que na literatura, personagens masculinos adultos adotaram garotas ou garotos mais jovens, visando tomá-los para si. Pode se

[81] Complexo de Édipo – Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo de morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de édipo desempenha papel fundamental na estrutura da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia; para cada tipo patológico eles procuram determinar as formas particulares da sua posição e da sua solução. A antropologia psicanalítica procura encontrar a estrutura triangular do complexo de Édipo, afirmando a sua universalidade nas culturas mais diversas, e não apenas naquelas em que predomina a família conjugal. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise*)

ver isso em *Genji Monogatari*[82] inclusive que foi traduzido por Tanizaki do japonês clássico para o japonês moderno. Não era uma prática condenável e principalmente nos meios mais pobres, era bastante comum.

Na narrativa de Tanizaki, Jōji, adota Naomi com segundas intenções. No entanto, apresenta certas reservas com Naomi não a apresentando aos seus companheiros de trabalho, nas comemorações de sua empresa ou à própria mãe, falando desta apenas por meio de cartas. Também exibe certo constrangimento quando suspeita que Naomi tenha comentado com a professora de inglês sobre a sua relação conjugal.

É importante pontuar-se também que no Japão ainda hoje, o tempo da infância e adolescência é aceito como o único momento de liberdade e experimentação verdadeira, visto que a vida adulta se apresenta como um período de grandes responsabilidades, falta de autonomia, falta de escolha e resignação. As empresas exigentes muitas vezes cobram uma dedicação exclusiva de seus funcionários e a estes incutem um senso coletivo de prioridade que se digladia com o senso individual. A individualidade residiria apenas na infância onde o universo lúdico e fantasioso se confundiria com a realidade e a criança se tornaria o centro do seu próprio mundo. O ego[83] ainda se encontra também em construção.

Em *Amor* insensato, Jōji não deseja que Naomi tenha filhos, pois almeja que a mesma se mantenha sempre jovem e bela. Um filho imporia uma maturidade, senso de realidade à relação e a Naomi. Este não era seu intuito. Posteriormente, quando Jōji se sente ameaçado em perder seu objeto de desejo, propõe levianamente o nascimento de uma criança e um casamento

---

[82] Genji visita Kitayama, a área rural montanhosa no norte de Quioto, onde encontra uma linda menina de dez anos de idade. Ele fica fascinado por essa menina chamada Murasaki e a sequestra, levando-a para seu próprio palácio e educando-a para ser sua mulher ideal.

[83] Ego-Instância que Freud, na sua segunda teoria do aparelho psíquico, distingue do id e do superego. Do ponto de vista tópico, o ego está numa relação de dependência tanto para com as reivindicações do id, como para os imperativos do superego e exigências da realidade. Embora se situe como mediador, encarregado dos interesses da totalidade da pessoa, a sua autonomia é apenas relativa. Do ponto de vista dinâmico, o ego representa eminentemente, no conflito neurótico, o polo defensivo da personalidade; põe em jogo uma série de mecanismos de defesa, estes motivados pela percepção de um afeto desagradável (sinal de angústia). Do ponto de vista econômico, o ego surge como um fator de ligação dos processos psíquicos; mas, nas operações defensivas, as tentativas de ligação da energia pulsional são contaminadas pelas características que especificam o processo primário. A teoria psicanalítica procura explicar a gênese do ego em dois registros relativamente heterogêneos, quer vendo nele um aparelho adaptativo, diferenciado a partir do id em contato com a realidade exterior, quer definindo-o como o produto de identificações que levam à formação no seio da pessoa de um objeto de amor investido pelo id. Relativamente à primeira teoria do aparelho psíquico, o ego é mais vasto do que o sistema pré-consiste-consciente, na medida em que as suas operações defensivas são em grande parte inconscientes. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise*)

convencional que é recusado por Naomi veementemente. Jōji não insiste na ideia. Mais uma vez, Naomi atende à demanda de Jōji de viver um casamento pouco convencional que o tire de seu tédio e não siga os padrões japoneses. Ambos se complementam em suas fantasias.

Naomi tem ao seu lado um marido que ocupa também o papel de pai. Esse pai ora a acalenta, ora a admoesta e nele, ela busca uma paradoxal aprovação. Jōji tem uma filha Mary Pickford determinada a se manter bonita e jovem, exibindo amiúde uma maldade declarada que o encanta e a qual ele incita para que prossiga. Jōji chega a assumir ao fim da obra que a situação vivida era esperada por ele e que ansiava ser seduzido (dominado) por Naomi, ainda que a ideia o apavorasse.

Naomi reflete como um espelho a própria busca da infância de Jōji e é o testemunho da ruptura dele com a realidade e com um contrato social estabelecido em um Japão que se ocidentalizava. A Naomi que prevalece ao fim da obra e impõe sua presença é a fantasia que rompe as barreiras físicas de uma casa e se posiciona no mundo. Jōji vive seu sonho e se esforça para sustentá-lo. Reconhece que seu nome quando pronunciado por Naomi soa como o nome ocidental "George" e se tal fato parece não lhe causar satisfação, tampouco parece proporcionar desagrado.

Jōji, durante o tempo em que se mantiveram separados, expressa sua agonia na falta de Naomi. Seus nervos estão abalados na falta da atriz filha/esposa sádica que interpreta um papel no seu roteiro masoquista. O apreço da fantasia que se sobrepõe à realidade e a Naomi dentro de um palco ou de um filme lhe proporcionam um misto de prazer e sofrimento. É curioso observar que até nos devaneios de Jōji em que ele traz a lembrança da mulher ausente para perto de si, faz-se presente o senso de tortura. Jōji não prioriza a lembrança de uma Naomi feliz e dócil ao seu lado, mas de uma Naomi que desencadeia nele crises histéricas e angústia.

> Na realidade, eu sofria ataques aparentemente loucos do que se poderia denominar histeria masculina, mas, como Naomi aparecia diariamente, os ataques corriam sempre na frequência de um por dia. O pior de tudo é que minha histeria era de natureza diferente do tipo comum: meu ânimo não se tornava rapidamente mais leve nem mesmo após os ataques cessarem. Ao contrário, quando eu me acalmava, punha-me a relembrar com muito mais clareza e obstinação as mínimas partes do corpo de Naomi. [...]
> Conforme as imagens da linha de seus lábios e de seus pés iam aos poucos sendo transmitidas e minhas fantasias se expandiam, eu começava, estranhamente, a ver até mesmo partes de seu corpo que na realidade não vira, num processo muito semelhante ao de revelação de um negativo fotográfico, fazendo surgir, finalmente, no fundo tenebroso de meu coração, como num passe de mágica, uma figura totalmente semelhante à estátua de mármore de Vênus. Minha mente era um palco envolto em cortinas de veludo sobre a qual uma atriz chamada "Naomi" representava. A iluminação do palco, projetada de todas as direções, formava precisamente um halo de intensa luminosidade, envolvendo apenas seu corpo alvo que balouçava na

> escuridão ao redor. Conforme eu a contemplava, absorto, a luz que incandescia sua pele crescia pouco a pouco em intensidade, chegando por vezes a aproximar-se a ponto de quase me queimar as sobrancelhas.
> Como nos *closes-ups* dos filmes, cada parte de seu corpo era aumentada com a extraordinária nitidez. Essa ilusão revestia de sensação de realidade suficiente para despertar minha volúpia, e em nada diferia do corpo genuíno. O que faltava era apenas não poder tocar o corpo, pois de resto eu sentia as imagens ainda mais vívidas do que a realidade. Quando contemplava demais aquelas imagens, experimentava por fim uma sensação de atordoamento, todo o sangue do meu corpo afluindo de uma só vez em direção a meu rosto e o compasso de meu coração se acelerando. No novo ataque de histeria que se seguia, eu chutava a cadeira, rasgava as cortinas em pedaços e quebrava os vasos de flores. (TANIZAKI, 2004, p. 259, 260)[84]

Selaibe em "Não matarás" fala sobre a fantasia:

> Assim sendo, toda pulsão é ativa, ruidosa e plástica, ou seja, ela busca alternativas de caminhos para suas demandas que não precisam ser diretos e predeterminados (como o são para os instintos) (Freud2010b:51-81). Essa satisfação será buscada pela relação que a pulsão estabelecer com objetos variáveis. De modo que, em tese, qualquer objeto pode lhe satisfazer, porém, de fato, nem todo objeto será capaz de lhe satisfazer — mesmo que de modo incompleto. Isso porque "entre a pulsão e o objeto existe o desejo e a fantasia" (Garcia-Rosa, 1990:65). Entre a pulsão e o objeto há de se constituir uma fantasia. O objeto de pulsão tem de ser objeto para o desejo e o que articula desejo e objeto é a fantasia. Essa é uma relação específica da psicanálise para abordar a construção do psiquismo, a fundação do sujeito e, não distante de ambos, a relação sujeito-objeto. Tal objeto apaziguará tal pulsão, mas não a irá extinguir por não ser um objeto naturalmente adequado a ela (isso ela jamais teve). A fantasia implica em sensações, imagens e palavras, implica sentido e significação; implica universo simbólico. (SELAIBE, 2013, p. 12)

A "posse" de Naomi representa para Jōji uma realização complexa que ultrapassa o simples desejo sexual, comportando em si uma carga neurótica de autoafirmação, fuga,

---

[84]「私は実に、気違いじみた、男のヒステリーとも云うべき発作に悩まされたものですが、彼女の来るのが毎日であるので、発作の方も極まって一日に一遍ずつは起きるのでした。 おまけに私のヒステリーは普通のそれと性質が違い、発作が止んでしまっても、後でケロリと気が軽くなりませんでした。寧ろ気が落着いて来ると、今度は前よりも一層明瞭に、一層執拗に、ナオミの肉体に細々した部分がじーッと思い出されました。(…)
その唇や足の線を云わって次第に空象をひろげて行くと、不思議や実際には見えなかった部分までも、あたかも種板を現像するようにだんだん見え出して、遂には全く大理石のヴィナスの像にも似たものが、心の闇の底に忽然と姿を現わすのです。私の頭は天鵞絨の帷で困れた舞台であって、そこに「ナオミ」と云う一人の女優が登場します。八方から注がれる舞台の照明は真暗な中に揺らいでいる彼女の白い体だけを、カッキリと強い円光包みます。私が一心に見詰めていると、彼女の肌に燃える光りはいよいよ明るさを増して来る、時には私の眉を灼きそうに迫って来る。活動写真の「大映えし」のように、部分々々が非常に鮮やかに拡大される、… その幻影が実感を以で私の官能を 脅やかす程度は、本物と少しも変りはなく、物足りないのは手で触れることが出来ないと云う一点だけで、その地の点では本物以上に生きとしている。あんまりそれを視詰めると、私はしまいにグラグラと眩暈がするような心地を覚えて、体中の血が一度にかあッと顔の方へ上って来て、ひとりでに動悸きが激しくなります。すると再びヒステリーの発作が起って、椅子を蹴飛ばしたり、カーテンを引きちぎったり、花瓶を打つ壊したりします。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 351-353)

autopunição e fantasia. A obra narrada em primeira pessoa privilegia apenas o ponto de vista de Jōji. Todavia, visto que as relações interpessoais dialogam com as intrapessoais como em um espelho, é possível conjecturar que Naomi talvez apresentasse buscas semelhantes como uma garota pobre, sem berço e perspectivas, disposta a fugir também da sua própria realidade e viver um faz de conta viabilizado por seu rosto eurasiano.

2.3 Ocidente, Japão e o sadomasoquismo

"Strangelove, strange highs and strange lows
Strangelove, that's how my love goes
Strangelove, will you give it to me?
Will you take the pain? I will give to you
Again and again and will you return it"[85]

(Strangelove— Depeche Mode)

Temos em *Amor insensato* estabelecida a presença de dois elementos tidos inicialmente como opostos: um Japão assimilado por Jōji como frágil, mais atrasado e inferior e um Ocidente reluzente, moderno, mais avançado e superior. No decorrer da obra, Jōji vai assumindo um polo representativo nipônico e Naomi, um polo ocidental conforme a jovem vai crescendo e sendo inserida em um universo mais ocidentalizado financiado por Jōji. Após alguns anos de convivência, Naomi não se mostra mais como a jovem melancólica e gentil de outrora, porém sim agressiva, debochada e cruel. Constantemente, criticando a forma de Jōji se portar ou se vestir diante das pessoas e ostentando uma empáfia no trato com os outros, Naomi torna-se uma mulher sádica. Jōji se submete aos caprichos desta última e apesar da profunda mágoa que sente pelos maus tratos da mulher amada, opta por manter-se em silêncio em uma posição muitas vezes humilhante. A linguagem rude de Naomi pontua a obra.

Estudos como o de Edward W. Said (2007) que se detém no questionamento da construção de autoimagem e consequentemente de identidade do Oriente e Ocidente precisam ser levados em consideração.

Segundo a obra *Orientalismo*, o Ocidente necessita de um Oriente ao qual reduza e domine para a validação de suas características de poder, força e superioridade. Nos estudos

[85] Estranho amor. Estranhos altos e baixos. Estranho amor, é assim que meu amor funciona. Estranho amor, você o dará para mim? Você suportará a dor? Eu a darei a você de novo e de novo, e você a me devolverá. (tradução nossa)

que foram feitos no Oriente por indivíduos ocidentais, além de uma tentativa de processar o outro, havia um inevitável processamento de si mesmo. Tais processamentos de imagem do outro e da construção de identidade muitas vezes se davam de forma distorcida. No entanto, os produtos dessas construções imagéticas povoaram o cenário cinematográfico, as revistas e as informações que viriam a circular posteriormente, aceitos muitas vezes de maneira pouco questionadora. Havia um Oriente assumido como exótico e primitivo e um Ocidente tido como moderno e superior, separados por uma linha que definia leste e oeste.

Sendo assim, a obra de Said percorre um caminho que dialoga com as relações interpessoais e intrapessoais de indivíduos que constituem parte de uma cultura ocidental e parte de uma cultura oriental, assim como a construção da autoimagem e do ego de ambos dentro desse sistema de crenças. Tanizaki também apontou em seu ensaio *Em louvor da sombra* a concepção de um Ocidente fascinado pela luz e claridade (*yang*) e de um Japão comedido, amante da sombra e do mistério (*yin*). Dessa forma, assim como Said, Tanizaki abordou a implícita interdependência dos dois polos ocidental e oriental para a empreitada do reconhecimento do outro e de si mesmo na tentativa de uma investigação de "quem somos nós?"

Entrementes, Murase (1982) apontou a "cultura do ego" ocidental e a "cultura de *sunao*" do Japão como personalidades inconscientes que os definem e ditam as regras de organização, autoimagem e ações. É sugerido um Ocidente agressivo e um Oriente passivo segundo esse critério. Em alguns aspectos, isso nos leva ao padrão da relação desenvolvida por Naomi e Jōji em *Amor insensato.* Apesar de Tanizaki não levar a relação de ambos para um contexto de agressões físicas como em *A Vênus das peles*[86] (2008), *Justine: os infortúnios da virtude* [87]

[86] *A Vênus das Peles*- Inicialmente faria parte de uma coleção intitulada *O Legado de Caim* onde se discutiria a condição do homem na Terra. A obra tem como protagonistas os personagens Severin e Wanda. Na narrativa, ambos estabelecem um contrato onde Severin coloca sua própria vida nas mãos de Wanda, submetendo-se às torturas físicas, psicológicas e morais impostas pela amada. Chicotadas, humilhações, traições e outras condutas sádicas de Wanda em relação à Severin povoam a obra e este por sua vez, expressa grande prazer diante das humilhações ao qual se submete. Ao fim da obra, discute-se a inviabilidade de uma relação feliz entre o homem e a mulher nas condições sociais e culturais vivenciadas na época, pois a mulher sempre se posicionaria como déspota ou escrava perante o homem amado. Somente quando as mesmas oportunidades e condições intelectuais fossem oferecidas a ambos, tal animosidade se dissiparia e os dois poderiam se olhar como iguais, sem a ansiedade por controle.

[87] *Justine: os infortúnios da virtude*- Julieta e Justine, irmãs, descrevem pela narrativa de suas vidas, de forma realista, as suas aventuras com caráter libertino. Ao tornar-se órfã de pai e mãe, Julieta com o intuito de ser uma grande dama, utiliza-se de subterfúgios como crimes, roubo, assassinatos, prostituição, etc. para alcançar seu objetivo. Por outro lado, Justine se negando a seguir a irmã em sua empreitada se mantém fiel aos seus valores e virtudes, negando-se a cometer crimes e a enganar as pessoas e acreditando na Providência Divina. Ao fim da obra, ambas se reencontram e Justine finge ser outra pessoa diante da irmã. Julieta alcançara seu objetivo de vida enquanto Justine fora castigada pela vida de modo cruel com torturas e estupros. Sua fé e virtude, no entanto, mantiveram-se inabaladas enquanto Julieta não conseguia usufruir de uma vida plena, mesmo em meio à riqueza,

(1968) e *História de O*[88] (2005), por exemplo, é tecido um enredo pontuado por uma forte humilhação moral na posição passiva que Jōji assume diante da agressividade de Naomi, suas traições, mentiras e artimanhas.

É importante mencionar a brincadeira que o casal adotava em que Naomi cavalgava sobre as costas de Jōji como se este fosse um cavalo, ocasionando prazer a ambos. Jōji também não hesita em beijar os pés da mulher amada enquanto ela flerta com Kumagai e Hamada.

O sofrimento masculino e o masoquismo juntamente com o sadismo feminino estiveram presentes em outras obras de Tanizaki como *A chave* e *Diário de um velho louco*, levando o leitor a refletir sobre a estrutura dessas relações. O masoquismo e o sadismo amiúde foram também estudados pela psicanálise e estiveram presentes em obras literárias ocidentais.

Após a publicação em 1870 do escritor galisiano Leopold von Sacher-Masoch que criaria grande impacto no meio científico e literário com a obra *A Vênus das Peles*, o célebre psiquiatra Richard von Krafft-Ebing lançava em Viena no ano de 1886, sua obra intitulada *Psychopathia Sexualis* que consistia num catálogo detalhado sobre o comportamento sexual humano, no qual citava um grande número de práticas sexuais que fugiam à suposta normalidade das relações. No catálogo, fora documentado com um vasto material clínico, médico legal científico tudo aquilo que era então considerado "aberração" da sexualidade humana, numa variedade de comportamentos que iam desde a parafilia até as práticas que envolviam mutilações, bestialismo, *voyeurismo*, incesto, etc. A partir daí então, duas das mais conhecidas "perversões" sexuais citadas por Krafft-Ebing ficaram definitivamente vinculadas aos nomes de dois escritores: o prazer em causar dor ao parceiro foi batizado de "sadismo", em referência ao Marquês de Sade, enquanto o prazer obtido por meio do sofrimento, o "masoquismo", associava-se ao nome do autor de *A Vênus das Peles*. A abordagem científica de algo tão velado e cercado de tabus, como era a sexualidade nessa época, a inviabilidade de diálogo sobre o erotismo humano e as perversões sexuais, fez com que o trabalho de Krafft-Ebing repercutisse nos meios intelectuais e literários de todo o mundo ocidental.

---

devido à memória de seus crimes. Ao fim da obra, Justine morre e Julieta se volta para uma vida religiosa na tentativa de expiar sua culpa.

[88] *História de O*- "O" é uma fotógrafa de moda parisiense bem-sucedida que se deixa levar sem resistência pelo amante René ao isolado castelo de Roissy onde muitas mulheres são educadas para serem submissas à vontade e ao desejo dos homens. No seu treinamento, é amarrada, chicoteada e precisa estar sempre sexualmente disponível aos desejos masculinos. Completada a sua "formação", é levada pelo amante ao Sr. Stefan, amigo do pai de René e ambos passam a compartilhar os direitos de mestre sobre "O". Sr. Stefan mostra-se ainda mais cruel do que René e "O' acaba se apaixonando por ele. "O" como prova de amor se submete a um treinamento ainda mais rigoroso em um lugar habitado e gerenciado somente por mulheres, denominado Samois. Lá, "O" concorda em ser marcada com ferro em brasa e a ter *piercings* em formato de anéis colocados em sua vagina como sinal definitivo de sua submissão.

No entanto, se para Krafft-Ebing, as condutas de sadismo e masoquismo estariam relacionadas à uma degeneração moral com bases e fundamentos biológicos, para o psicanalista Sigmund Freud, tais comportamentos estariam muito mais ligados à história singular de cada indivíduo, seu desenvolvimento na infância e experiências adquiridas durante a vida. Freud lançou uma outra ótica sobre as "perversões", apontando-as de uma maneira não tão taxativa como o psiquiatra vienense, mas sim procurando compreendê-las, explorá-las através da psicanálise. O seu texto"Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" publicado em 1905 retoma os termos e categorias abordados por Krafft-Ebing em seu catálogo *Psychopathia Sexualis* e propõe uma abordagem diferenciada sobre as "aberrações sexuais" da ótica moralizante adotada até então. Em relação ao masoquismo, apontou-se a ideia de uma "co-excitação" que seria a excitação acompanhando todas as manifestações psíquicas, incluindo a dor. Ou seja, o prazer podia se associar perfeitamente à manifestação de dor.

De acordo com o *Dicionário de Psicanálise* (2001), define-se masoquismo como uma perversão sexual em que a satisfação está ligada ao sofrimento e a humilhação aos quais o indivíduo se submete. Freud reconheceria elementos vinculados à noção de masoquismo em numerosos comportamentos sexuais, e rudimentos na sexualidade infantil, e por outro lado descreve formas que dela derivam (em particular o masoquismo moral no qual o sujeito, em razão de um sentimento de culpa inconsciente, procura a posição de vítima sem que um prazer sexual esteja diretamente implicado no fato).

Ainda no *Dicionário de Psicanálise*, o sadomasoquismo é descrito como duas formas, ativa e passiva, do mesmo prazer proveniente da excitação sexual ligada à crueldade e ao fato de se infligir dor. O registro assim definido reúne, portanto, no mesmo indivíduo essas duas formas de opostos que sempre coexistem. Também representa o vínculo pré-genital estabelecido entre duas pessoas, uma das quais assume o papel sádico e a outra o papel masoquista.

No texto "Uma criança é espancada" de 1919, Freud relacionara a posição do masoquista com uma conduta infantil onde ele assumiria inconscientemente um papel inferior diante do seu objeto de desejo, substituindo o desejo infantil de ser cuidado e manipulado fisicamente pelo desejo de ser espancado. Os maus tratos físicos e a punição impostas substituiriam os cuidados paternos e maternos. Ademais, a humilhação moral seria complementar à humilhação física e superaria esta última em prazer. O masoquista buscaria um rebaixamento moral que o colocasse muito abaixo de seu objeto de desejo que seria idolatrado sob uma ótica distorcida de superioridade e adoração.

Todavia, não se pode fazer uma análise simplista da relação sadomasoquista, pois esta não se daria entre um par definido e cristalizado de tirano e vítima, mas de duas pessoas igualmente cruéis e sofredoras. Robert Stoller (2015), psiquiatra e psicanalista californiano pesquisador da sexualidade humana apontou em seus estudos o masoquista como o verdadeiro tirano dentro da relação sadomasoquista. Este controlaria seu torturador e o faria seguir um *script* correspondente com seu próprio ideal, sua própria fantasia. O sádico, por sua vez, representaria simplesmente um papel, exercendo um pseudo-controle na relação enquanto seguisse diligentemente o desejo do masoquista, o seu cenário de fantasia. O chicote seria segurado pelo sádico, mas o modo e a intensidade com que este estalaria seriam guiados pelo masoquista. O medo do masoquista de ser deixado pelo sádico evidenciaria o medo inconsciente de que este último se tornasse autônomo e assumisse a partir de então o seu próprio prazer.

A literatura amiúde se mostrou aliada à ciência nas tentativas e empreitadas de desbravamento do consciente e inconsciente humano e seus infinitos mistérios.

Além de *A Vênus das Peles* de Richard von Sacher-Masoch que lançou um olhar diferenciado nas relações humanas e fomentou um estudo no que tange à posição masoquista, outros autores como o Marquês de Sade deu destaque ao corpo e às relações sexuais em suas obras escritas na queda do regime monárquico após a Revolução Francesa, expressando-se através de uma escrita pontuada pela crueldade e humilhação.

A obra do Marquês de Sade *Justine: os infortúnios da virtude*, uma das mais célebres, causa algum desconforto na narrativa dos infortúnios detalhadamente descritos da jovem Justine que sofre espancamentos, violência sexual, chicotadas e uma gama infinita de castigos em sua jornada ao tentar se estabelecer na vida sem corromper seu caráter ou abrir mão de suas virtudes e valores. Nobres, religiosos e padres se aproveitam de sua vulnerabilidade de maneira oportunista e nenhum se mostra generoso ou empático com seus sofrimentos e dor. As cenas de humilhação são longamente pormenorizadas e descritivas.

A *História de O* escrita por Anne Desclos sob o pseudônimo de Pauline Reáge, publicada na França em 1954 apontou também um enredo sadomasoquista, tido como erótico. “O” sendo descrita como uma mulher livre e independente se submete por opção a uma vida de torturas e castigos físicos e morais. Primeiramente, torna-se escrava do amante René e de outros homens. Posteriormente, é entregue ao Sr. Stefan que passa a ser seu novo mestre. “O” é marcada com ferro quente com as inicias do nome do Sr. Stefan e se submete a uma gama infinita de práticas sexuais sadomasoquistas.

Amor insensato de Jun'ichirō Tanizaki não ganha expressão em torturas propriamente físicas como foi observado na literatura de Sacher-Masoch, Marquês de Sade e Reáge, mas não há dúvida sobre a destruição moral e humilhação de Jōji. Traições, agressividade, mentiras e extorsão de dinheiro são exemplos da conduta de Naomi perante Jōji. Ao fim da obra, ele aceita as condições impostas por Naomi que exige a providência de uma vida de luxos e amantes.

As imagens 21, 22, 23 e 24 a seguir ilustram as obras mencionadas em que relações de domínio e masoquismo foram desenvolvidas dentro de relacionamentos tidos como amorosos ou não. Observa-se os corpos nus ou seminus das personagens que se encontraram subjugadas, completamente entregues numa posição de fragilidade e mesmo impotência diante de seus opressores. Na imagem do filme de *Amor insensato*, no entanto, Jōji se apresenta vestido e Naomi, seminua. É importante considerar o uso que Naomi faz do próprio corpo para manipulação e controle de Jōji, seja nos jogos de carta e xadrez quando está perdendo, seja no momento de ruptura do casal em que Jōji a expulsara de casa. Dessa forma, a nudez na obra de Tanizaki expressa poder e não fragilidade. Na imagem, Naomi também está sobre as costas de Jōji, tornando clara sua posição de controle.

Imagem 21— Legenda: Cena do filme *A Vênus das Peles* de 1994 adaptado do romance de Leopold von Sacher Masoch e dirigido por Maartje Seyferth e Victor Nieuwenhuijs em que Wanda subjuga Severin. < https:// www.reelsuspects.com/portfolio-item/venus-in-furs/> Acesso em 18 Jan. 2016.

Imagem 22— Legenda: Cena do filme *Justine, os infortúnios da virtude* de 1969 adaptado do romance do Marquês de Sade e dirigido por Jess Franco em que Justine é torturada e violada.
< https:// www.culturamas.es/blog/2011/08/22/marques-de-sade-naturaleza-y-placer/> Acesso em 19 Jan. 2016.

Imagem 23— Legenda: Cena do filme *A História de O* de 1975 adaptado do romance de Pauline Reáge e dirigido por Just Jaeckin em que O tem sua pele marcada com ferro em brasa.
< https:// www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/0000298456-011/on-the-set-of-histoire-do> Acesso em 19 Jan. 2016.

Imagem 24— Legenda: Cena do filme『痴人の愛』- *Chijin no Ai (Amor insensato)* de 1967 adaptado do romance de Jun'ichirō Tanizaki e dirigido por Yasuzō Masumura em que Naomi cavalga sobre as costas de Jōji e o humilha.
< https:// https://mubi.com/films/love-for-an-idiot> Acesso em 18 Jan. 2016.

Antes de ambos reatarem a relação quase ao fim da obra, Jōji implora para que Naomi volte para casa, pedindo que esta monte em suas costas. A brincadeira adquire um significado da posição assumida por Jōji na relação que é completamente servil e submissa. Jōji vivenciava nesse momento uma vida livre, desimpedida e se mostrava como senhor de suas escolhas. No entanto, não suportando a responsabilidade sobre sua própria vida e a retomada de contato com Naomi, Jōji sucumbe ao seu comportamento anterior, disposto não apenas a perdoar todas as agressões e a infidelidade de Naomi, mas aceitá-las plenamente para a sua vida.

> Atirei-me a seus pés e, ajoelhado, disse:
> —Por que continua calada, hein? Diga logo! Ou então, mate-me!
> —Louco!
> —Que mal há em ser louco?
> —Ninguém dá atenção a um louco.
> —Então cavalgue-me, como antes. Monte em minhas costas. Para mim, só isso já basta! — supliquei, pondo-me de quatro.
> Por um instante, Naomi pareceu achar que eu de fato perdera o juízo. Seu rosto naquele instante empalideceu e tornou-se grave, e havia algo próximo ao pavor nos olhos com que me fitava. Logo depois, entretanto, com expressão desavergonhada e ousada, escarranchou-se selvagemente em minhas costas.
> —Que tal assim? — disse, num tom de voz que aparentava masculinidade.
> —Sim, perfeito.
> —Daqui pra frente vai fazer tudo o que eu mandar?
> —Tudo, tudo.
> —Vai me dar dinheiro na quantia que eu precisar?
> —Dou.
> —Vai me dar liberdade para eu fazer o que quiser, sem se intrometer?
> —Sim, qualquer coisa.
> —Vai me chamar de "senhorita Naomi" e não mais de "Naomi"?
> —Vou.
> —Promete?

> — Bem, sendo assim, vou tratá-lo como uma pessoa, e não como um cavalo, porque tenho pena de você. (TANIZAKI, 2004, p. 270, 271)[89]

O medo expresso de Jōji de que Naomi o abandone representa o medo do masoquista que teme a autonomia do sádico dentro de um roteiro e a libertação desse. Entender o sádico como um masoquista e o masoquista também como um sádico é essencial para a compreensão da porosidade entre esses dois pares que na verdade estão ligados entre si. Jōji é um masoquista que gosta de ser humilhado por Naomi e também um sádico que a humilha. Naomi também é ambos.

Naomi retorna para Jōji por precisar de um outro para maltratar, humilhar, subjugar e para se enxergar como uma mulher próximo do ideal ocidental compartilhado por ambos. Ao lado de um amante ocidental, Naomi sente a baixa autoestima cultural expressa no livro de Tanizaki e sua autoimagem é ferida. De certa forma, Naomi também está sob o controle de Jōji, presa em sua "gaiola de ouro" e se submetendo ao seu desejo sexual que se expressa de forma utilitária. Sendo considerada "idiota", "vulgar" e "imprestável".

Jōji, escravo de Naomi também desconhece (ou escolhe não saber) que a Naomi *san* (senhora/senhorita) também é escrava dele, pois a relação de dependência psicológica está para

---

[89]「私は彼女の足下に身を投げ、跪いて云いました。
「よ、なぜ黙っている！何とか云ってくれ！否なら己を殺してくれ！」
「気違い！」
「気違いで悪いか」
「誰がそんな気違いを、相手になんかしてやるもんか」
「じゃあ己を馬にしてくれ、いつか のように己の背中へ乗っかってくれ、どうしても否ならそれだけでもいい！」
私はそう云って、そこへ四つンばいになりました。 一瞬間、ナオミは私が事実発狂したかと思ったようでした。彼女の顔はその時一層、どす黒いまでに真っ青になり、瞳を据えて私を見ている眼の中には、殆ど恐怖に近いものがありました。が、忽ち彼女は猛然として、図太い、大胆な表情を湛え、どしんと私の背中の上へ跨がりながら、
「さ、これでいいか」
と、男のような口調で云いました。
「うん、それでいい」
「これから何でも云うことを聴くか」
「うん、聴く」
「あたしが要るだけ、いくらでもお金を出すか」
「出す」
「あたしに好きな事をさせるか、一々干渉なんかしないか」
「しない」
「あたしのことを『ナオミ』なんて呼びつけにしないで、『ナオミさん』と呼ぶか」
「呼ぶ」
「きっとか」
「きっと」
「よし、じゃあ馬でなく、人間扱いにして上げる、可哀そうだから。」(TANIZAKI, Jun'ichirō. *Chijin no ai.* Tóquio: Shinchōsha, 2003, pp. 367-368)

ambos. Ambos permanecem juntos porque assim lhes convém e essa convenção preenche uma necessidade interna, um prazer neurótico ligado ao sofrimento.

Por último, o fato de *Amor insensato, A Vênus das peles, Justine: os infortúnios da virtude* e *História de O* serem narrados sob a ótica de personagens em posição masoquista e não sob a ótica do sádico, talvez elucide um pouco também a posição do masoquista que compartilha com requinte estético a sua história e a protagoniza, tornando-a um relato vivo de sua fantasia, gozo e posição de vítima.

2.4 Desejo[90] consciente e inconsciente[91], a sombra e o "eu"

There's a room where the light won't find you
Holding hands while the walls come tumbling down
When they do I'll be right behind you

So glad we've almost made it
So sad they had to fade it
Everybody wants to rule the world

(Everybody wants to rule the world— *Lorde)*[92]

Como já mencionado anteriormente, o Período Taishō no Japão correspondeu a uma época de efervescente progresso e industrialização que muitas vezes colidiu com costumes e o pensamento tradicional remanescente no Japão, sem pedir licença ou esperar o tempo de elaboração dos indivíduos que compunham a sociedade. Autores japoneses como Sōseki

[90] Desejo – Na concepção dinâmica freudiana, um dos polos do conflito defensivo. O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo, segundo as leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação. A psicanálise mostrou, no modelo do sonho, como o desejo se encontra nos sintomas sob a forma de compromisso. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise)*

[91] Inconsciente – A) O adjetivo inconsciente é por vezes usado para exprimir o conjunto dos conteúdos não presentes no campo efetivo da consciência. Isto num sentido "descritivo" e não "tópico", quer dizer, sem se fazer discriminação entre os conteúdos dos sistemas pré-consciente e inconsciente. B) No sentido "tópico", inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalcados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque. Podemos resumir do seguinte modo as características essenciais do inconsciente como sistema (ou Ics): a) Os seus "conteúdos" são "representantes" das pulsões; b) Estes "conteúdos" são regidos pelos mecanismos específicos do processo primário, principalmente a condensação e o deslocamento. c) Fortemente investidos pela energia pulsional, procuram retornar à consciência e à ação (retorno do recalcado); mas só podem ter acesso ao sistema Pcs-Cs (sistema pré-consciente–consciente) nas formações de compromisso, depois de terem sido submetidos às deformações da censura. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise)*

[92] Há uma sala onde a luz não vai encontrá-lo. De mãos dadas enquanto as paredes desmoronam. Quando elas caírem, estarei bem atrás de você. Tão feliz pois quase conseguimos. Tão triste que tiveram que fazê-lo desaparecer. Todos querem governar o mundo. (tradução nossa)

Natsume e Jun'ichirō Tanizaki abordaram a melancolia dos tempos modernos em suas obras, assim como escritores ocidentais tais quais Virginia Woolf e Scott Fitzgerald.

A individualidade do sujeito foi uma temática bastante recorrente nas obras que pertenciam ao estilo literário *watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu* onde as personagens muitas vezes em prol dos seus desejos, emoções e pulsões se colocavam à margem de uma sociedade e ordem pré-estabelecida. Tal marginalização ocorria mais por um julgamento interno do indivíduo, uma culpa pelas suas escolhas do que por uma censura moral efetiva. O relato da culpa [93] dentro do enredo representava uma tentativa de expiação da mesma.

Na obra *Coração* (『こころ』–*Kokoro*) de Sōseki Natsume, observamos um professor atormentado pelo remorso, recluso e desacreditado da humanidade. Sua melancolia se deve à sua confiança quebrada por um tio que lhe roubou a herança e principalmente, pelo suicídio de um amigo querido. Quando jovens, ambos haviam se apaixonado pela mesma mulher e o professor a despeito dos sentimentos do amigo, priorizou o seu próprio afeto, declarando-se à mulher amada e sendo acolhido por essa. O outro jovem não conseguindo lidar com a frustração amorosa e traição do amigo, optou por tirar a própria vida. Desde então, o professor mesmo tendo se casado com a mulher amada e tendo construído uma vida confortável ao lado dela, afastou-se da sociedade incapaz de conviver com suas próprias escolhas e as consequências destas.

A ruptura das personagens com a sociedade e o desânimo frente às exigências dessa por um pensamento que tradicionalmente priorizou a coletividade[94] é o que atormenta o homem

---

[93] *Em O mal-estar na cultura* (1930 [1929]), Freud reconhece duas origens para o sentimento de culpa: a angústia diante da autoridade, e, posteriormente, a angústia diante do supereu. A culpa se delineia, então, não mais como um sentimento difuso, e sim um sentimento onipresente e universal: uma infelicidade interior contínua. No texto, fica claro que a sobrevivência da civilização só é possível com a exigência da supressão e renúncia dos impulsos do sujeito, o que intensifica o sentimento de culpa. Assim, para a sobrevivência da civilização e evolução da cultura existem elevadas normas de conduta moral às quais cada pessoa deve se adequar, controlando seus impulsos e renunciando a satisfações. Portanto, como Freud afirmou em O mal-estar, "pode-se representar o sentimento de culpa como o mais importante problema no desenvolvimento da civilização" (Freud, 1930[1929]/1969, p. 96).
Freud constatou, pois, o percurso das exigências às quais o sujeito, em toda a história, se submete: primeiramente é obrigado a inibir seus impulsos pela soberania do pai primevo e, posteriormente, se submete à lei paterna no complexo de Édipo, até se restringir pela internalização da moral na instância do supereu, represar seus impulsos pelas normas religiosas e, finalmente, se enquadrar aos padrões sociais, sempre em razão da culpa intrínseca, à qual não é capaz de escapar. Pode-se dizer, portanto, que a culpa individual está íntima e diretamente relacionada à culpa coletiva e que decorre não só de seu histórico, mas é produto da condição de dependência primária do ser humano e de sua vivência grupal. (GELLIS, André and HAMUD, Maria Isabel Lima. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. *Psicol. USP* [online]. 2011, vol.22, n.3 [cited 2016-03-20], pp.635-654. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642011000300011&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-6564. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642011005000020., 1971)

[94] Toda a cultura japonesa – seja a que preside aos atos da vida comum, seja a que se traduz na vida comum, como a que se traduz nas realizações mais altas do seu espírito, voltadas para a produção intelectual e artística se acha comandada por alguns paradigmas fundamentais, que foram ideais dos homens de todos os tempos, os quais em poucas palavras, se poderiam resumir na busca da paz mediante a harmonização dos contrários (*wa*); na construção

nesse período moderno japonês. Jun'ichirō Tanizaki também abordou essa ruptura como uma força passional e sexual que muitas vezes impera em suas personagens, a despeito do que é ditado pela sociedade. Observamos em *A Chave*, o desejo egoísta de um casal maduro elegendo seu próprio prazer em detrimento do decoro e mesmo da felicidade da filha única do casal. Os desejos, as pulsões e fruição do prazer traduzem-se como marcas que individualizam o ser humano dentro da massa, rompendo com esta.

Paz (1984) aponta em seus estudos que a ruptura entre artista e sociedade pode ocorrer de dois modos: pela ironia e pela analogia. A ironia seria a própria manifestação dessa fissura estabelecida entre o "eu" e o mundo moderno, ao passo que a analogia representa a busca do "eu" por um lugar em que não houvesse se estabelecido essa fissura e fragmentação do "eu".

Nesse ínterim, estudos no fim do século XIX e início do XX acerca da psicanálise e as teorias freudianas ligados à histeria, recalque, associação livre e inconsciente ganhavam força no cenário científico e descortinavam um homem que não era plano, calculável, mas sim tridimensional, profundo. Constatava-se na *psique* do indivíduo um vasto terreno inexplorado, inconsciente, independente da racionalidade e que se instaurava como soberano. A despeito dos avanços científicos e médicos, existia uma gama de sintomas, padrões e manifestações físicas e comportamentais que fugiam à lógica patológica e somente na psicanálise clínica podiam encontrar algumas respostas e alívio. Dentro desse contexto, eclodiu o homem freudiano. Imerso no simbólico, o homem psicanalítico tem sua fundação sobretudo na linguagem e sobre esse é necessário pensar de uma outra forma em esferas sociais, históricas, culturais, artísticas e também literárias.

Esse novo homem amiúde foi explorado pela arte e literatura e seus desejos, ambiguidades, paradoxos e dualidades precisaram ser compreendidos, pois revelavam as manifestações presentes em cada ser humano não como patologia, mas sim essência.

Moritz Kon (2011) em seu trabalho fala do complexo território de interface conformado no e pelo diálogo entre psicanálise e arte.

> Os muitos autores que exploram esta região de fronteira agruparam-se, primordialmente, sob duas orientações gerais. De um lado, aqueles que utilizam o pensamento psicanalítico como bússola teórica em sua tentativa de elucidar um

---

da grande sociedade sem a destruição dos laços da comunidade e da família; no desenvolvimento do corpo sem sacrifício do espírito (*bun-bu-ryodô*) na utilização dos recursos da Terra sem perda dos laços de amor com a Natureza; na convivência política e social organizada, onde as diferentes funções de hierarquia, disciplina e liderança não excluam a participação democrática a que cada homem tem direito e é capaz de dar, para um trabalho coletivo mais eficaz e uma divisão progressivamente mais equitativa do produto social. (BARROS, B.F. *Japão, a harmonia dos contrários: uma experiência humana singular.* São Paulo: T.A. Queiroz Editor. 1988, pp. 129)

> suposto sentido oculto no impulso criador do artista e/ou na obra por ele criada; de outro, aqueles autores que procuram trazer para o interior do pensamento e do fazer psicanalíticos a potência da fantasia, potência criadora de realidades, esta força intrínseca à criação artística
> Estes dois veios norteadores, o que utiliza a psicanálise como chave interpretativa e aquele outro que busca trazer para a psicanálise o poder fertilizador da arte são adotados, indistintamente, tanto pela psicanálise como por estudiosos da literatura. (MORITZ KON, 2011, p. 61).

Na presente pesquisa, interessa a primeira vertente que pode vir a lançar um olhar psicanalítico na construção literária de *Amor insensato*, elucidando um pensamento. Pensamento este, produzido em uma época de censura em uma autoficcionalização do "eu" em que autores tomaram parte na complexa ciranda de desbravamento da escrita como narradores/confessores que "contam um conto, mas aumentam um ponto" em uma manifestação natural da memória, narrativa e olhar.

A relação com a vida do autor pouco importa, a despeito de semelhanças que podem ser observadas entre as personagens e a vida de Tanizaki. O foco se detém em um inconsciente plural, histórico, contemporâneo à obra e que com a ajuda da psicanálise elucida um pensamento que se abre para outras confluências. Segundo Rios P. Passos (2011), a criação literária, diferente do saber científico ultrapassa a "materialidade" do objeto, em busca de um sujeito que inscreve esse objeto em relações simbólicas. Apesar de ambas se darem como um processo de escuta das palavras, pontuações, silêncios, singularidade e efeitos, na produção literária, o desejo não será "capturado" como na escuta psicanalítica, mas se manterá como um dos pilares da enigmática aliança entre escritor, texto e leitor; ou, em uma palavra entre sujeitos (incluindo, então, o inconsciente).

A dualidade presente nas motivações das personagens e na construção do enredo sinaliza também a complexidade de um desejo consciente, objetivo, definido e um desejo inconsciente, velado e desconhecido. Se a modernidade e ciência solucionavam os mistérios do mundo com respostas lógicas e plausíveis, a psicanálise iniciava um desbravamento pelos terrenos pantanosos do inconsciente, incidindo luz em seu interior, mas sem nunca poder fechá-lo em um dado simples e matemático.

Pode-se atribuir a aceitação da dualidade e uma recente desvinculação de um conceito de bem e mal da cultura ocidental hebraico-cristã às descobertas científicas e psicanalíticas no Ocidente onde o homem precisou ser novamente pensado e concebido sob moldes diferentes dos maniqueístas e religiosos. Multifacetado, ele se mostrou descontente com o século onde ocorreram duas grandes guerras mundiais e a industrialização se fez fortemente presente forçando-o a se tornar uma engrenagem do sistema. Seu inconsciente amiúde expressou

subjetividade e individualidade a despeito de uma aparente inserção no meio social que preza o coletivo.

Jōji e Naomi em *Amor insensato* buscarão na infância, na fantasia, num modelo de vida ocidental cinematográfico um lugar onde a fissura entre o mundo moderno e seus "eus" não ocorrera e ambos pudessem ser acolhidos. Da mesma forma, Tanizaki tece um enredo com doses de ironia que constantemente questiona as noções de "modernidade" e "civilidade" ocidental, assim como a tentativa dos japoneses de assimilação dessas.

Jōji e Naomi inicialmente estabelecem um contrato social a despeito da vida boêmia e libertina que levam, aparentando serem "um rapaz ajuizado" e "uma aluna disciplinada" segunda a ótica de personagens como os colegas de trabalho de Jōji e as professoras de Naomi que na obra sinalizam o crivo social. No entanto, na casa ao estilo ocidental onde moram, o inconsciente de ambos se revela e as neuroses povoam os diálogos.

De certa forma, a fuga para o Ocidente de Jōji não colocada em prática, foi a partir da fantasia de ambos construída em territórios nipônicos onde se deu a criação fantasiosa de uma Europa/Estados Unidos paliativa, fictícia dentro de casa. Jōji realizou seu desejo consciente de se casar com uma mulher ocidental perto da qual se sentisse premiado e viveu uma vida como na dos filmes estrangeiros que assistia em nada semelhante a um casamento convencional. Realidade nesse caso é o que é real para cada um individualmente.

O desejo inconsciente de Jōji de ser subjulgado e humilhado, fruto de uma crença auto-reducionista também foi alcançado. O sofrimento de Joji na narrativa é atribuído a um agente externo (Naomi), porém ele não verbaliza sua inclinação e desejo da dor causada por esse agente, buscando-a inconscientemente. Jōji expressa sua admiração pelo lado cruel da amante, mas não enxerga claramente como essa maldade é necessária ao seu masoquismo.

Do mesmo modo, Jōji escolhera uma mulher com características que pudesse desprezar e criticar, sem precisar justificar-se. Sem perceber, Naomi se torna também um reservatório para toda a hostilidade, raiva e mágoa de Jōji (nutridas principalmente por ele em relação a si próprio). Nela, ele pode projetar livremente as questões mal resolvidas consigo e atacá-las, sem tomar consciência de si mesmo.

Para o psiquiatra e psicoterapeuta Carl Jung, a psique é "a totalidade dos processos psíquicos, tanto conscientes quanto inconscientes" (JUNG, 2008a, p.388)[95]. Durante muitos anos a psicologia acreditou que a psique se limitaria ao que podemos vivenciar

[95] In Jung, C.G. (2007b). *Psicologia do Inconsciente*. Petrópolis, Vozes.

conscientemente. As pesquisas de autores como Freud, Adler e Jung revelaram a importância desta outra parte da psique, o inconsciente. Especialmente para Jung (2008c), o inconsciente tem importância igual, senão maior que o consciente. Não é possível conhecer exatamente a natureza da camada inconsciente da psique, entretanto foi possível classificar a manifestação de seus produtos na mente consciente. Sejam eles conteúdos pessoais subliminares, esquecidos, ou reprimidos, sejam eles arquetípicos ou não, para Jung (2007a)[96] este material se manifesta na consciência em atitude autônoma e de forma complementar à vida vivida conscientemente.

A sombra é um dos conceitos mais importantes desenvolvidos por Jung dentro da Psicologia Analítica ou Psicologia junguiana. Este aspecto do ego humano apresenta-se como primordial na conquista do desenvolvimento da personalidade integral do Homem, ou seja, de sua individuação. Isto não ocorre sem a inclusão da sombra no mar de sua consciência. Sem o encontro com a própria sombra, o ser não cresce, não completa o aprimoramento do 'eu'. Segundo Jung, a natureza sombria foi legada à Humanidade pelos estágios mais primitivos da existência, ao longo da jornada evolutiva empreendida pelo ser humano.

Como o indivíduo oculta nos recônditos de sua psique tudo que é rejeitado pelos padrões sociais e por si mesmo, aquilo que é definido como contrário à moral, do domínio da força bruta, ou seja, o monstro, o demônio escondido dentro de cada um, o inconsciente é povoado com estas criações mentais ali reprimidas, e sem a limpeza constante deste conteúdo mental, é impossível o Homem ser livre, pois o fato de não pertencer à esfera da consciência não significa que a sombra deixe de influenciar as atitudes humanas.

A sombra é o que foi reprimido para a formação de um ego "ideal", aquilo que pode ter sido censurado durante a busca por aprovação do indivíduo. Ela é inconsciente, e como tudo que é inconsciente, acaba por ser projetada no outro. Por exemplo, um homem aparentemente frágil e dependente que sempre se relaciona com mulheres agressivas e vis apresenta uma sombra que deve ser violenta, e tal permanece escondida ou oculta, sendo projetada nas parceiras amorosas. Para o homem, elas que são violentas, cruéis e responsáveis por sua infelicidade. Porém, aquele que culpa "o outro" por seus problemas e dificuldades não reconhece a própria sombra, buscando exteriormente por ela.

Sendo assim, observamos que o conceito de mal hebraico-cristão abordado no Capítulo 1 tem mais a ver, segundo essa ótica, com a noção pura, selvagem enraizada dentro do espaço inconsciente do que necessariamente uma força externa de corrupção da alma. A literatura absorveu a evolução desse pensamento, adotando o homem psicanalítico que depende do

[96] In Jung, C.G. (2008a). *Tipos Psicológicos*. Petrópolis, Vozes.

simbólico e da linguagem para se expressar e precisa se reaver com sua própria sombra a fim de se libertar. O autoconhecimento, a incidência de luz sobre a sombra e a aceitação desta seriam indispensáveis para que o indivíduo não se tornasse escravo dessa sombra e pudesse ter uma vida plena.

Conforme mencionado anteriormente, em *Coração* de Sōseki Natsume, observa-se um professor melancólico que a despeito das críticas feitas ao tio que lhe roubou a herança, não teve escrúpulos em priorizar seus sentimentos aos do amigo ao tomar-lhe a mulher amada. O confronto do professor com sua própria sombra o assustara a ponto de este desistir da própria vida, permanecendo confinado e amargurado à margem da sociedade.

Em *Amor insensato*, Jōji não possui plena consciência de sua sombra, projetando na mulher amada o caráter vil e egoísta que é presente em si mesmo. Contudo, ele não deixa de verbalizar na narrativa as reflexões e atitudes que levam o leitor a essa conclusão e sua sombra pode ser contemplada. Já Naomi parece ter a clareza de suas motivações, trazendo-as à consciência quando se assume má diante de Jōji. Porém, não se sabe se ela é capaz de perceber a própria dependência emocional em relação à Jōji e de como ele é fundamental para que sua autoimagem não seja abalada.

Em relação à sociedade e a sombra das duas personagens que vivenciam um casamento fora daquilo que é concebido como "certo", observamos ao fim da obra que ambos resolvem bancar suas próprias sombras e constroem uma vida onde essas possam vir à tona, fruindo livremente. Jōji expõe o seu lado não ajuizado de marido traído e extorquido financeiramente por Naomi, abre a sua própria firma onde não precisa ser diligente e vive uma vida de extravagâncias. Do mesmo modo, Naomi não apresenta disciplina alguma acordando no horário do almoço, não estudando ou trabalhando, ostentando diferentes amantes e exigindo mais luxos.

O relato de Jōji ao mesmo tempo que procura expiar qualquer incerteza que ainda resida, diz aos seus leitores que não se importa mais com os julgamentos, parecendo aceitar suas escolhas, a despeito do paradoxo de alegria e sofrimento que o acompanha.

As forças antagônicas de Ocidente e Japão, sadismo e masoquismo, infância/adolescência e vida adulta, maldade e bondade transpassam personagens construídos sob uma ótica de um estilo literário que se volta para um "eu" que não é o "eu" de um autor que estabelece lições de moral como na epopeia, distanciando-se da existência cotidiana e do leitor e tampouco, pormenoriza seu cotidiano num relato quase jornalístico. Existe, ao contrário, no *watakushi shōsetsu* uma participação do autor como narrador que se insere como objeto de estudo também e se permite caminhar por reminiscências pessoais envoltas em ficção,

meandros e caminhos próprios. O livro se torna um material orgânico, propenso a lidar com esse homem psicanalítico, capitalista, moderno e múltiplo da melhor forma que puder. Ser parte do todo permite a compreensão deste todo e consequentemente, do "eu" e vice-versa.

Curiosamente, a busca por um lugar em que não houvesse se estabelecido a fissura e fragmentação do "eu" se daria dentro de si mesmo e da interpretação desse homem desconhecido que escorrega, escapa do dado matemático inerte, do mesurável e se torna uma fonte inesgotável de elementos simbólicos e inconscientes.

A "arte", como escreveu o pintor suíço Paul Klee, numa fórmula de extrema densidade, "não reproduz o visível, ela faz visível"; a psicanálise, parodiando o pintor, não reproduz o audível/dizível, ela faz audível/dizível. A psicanálise atua sobre a égide dessa mesma potência de criação simbólica, pois em sua teoria inventa um novo homem, o homem psicanalítico e, em seu fazer, a experiência da clínica psicanalítica, oferece a oportunidade, assim como também o faz a narrativa literária, de criação das realidades inaugurais, que não teriam existência sem essa sua presença instituinte. (MORITZ KON, 2011)

O *watakushi shōsetsu* produzido em período de censura elucida um homem confuso, ferido, múltiplo que sente ao mesmo tempo amor e ódio, prazer e frustração inserido em uma sociedade e tempo com os quais é obrigado a se relacionar. Voltar-se para o "eu", ao contrário do que foi dito por Koyano Ton (2009) não viabiliza uma literatura menor, porém sim mais perigosa, fluida, simbólica e perpassada de inconsciente e polifonias subjetivas, culturais e históricas. O artista se coloca como objeto de estudo e não é sua autobiografia que ele oferece, mas seu olhar plástico, observador como narrador do que é, do que foi, do que pode vir a ser, do que poderia ter sido, do que desejou, do que não é e daquilo que é parte sua, assim como de um todo que lhe é contemporâneo. Os meandros da ficção dão vida às obras que incidem luz a um tempo vivido e se não foi permitido falar do social devido a censura artística de obras com cunho socialista ou esquerdista, mais expositor é ainda falar do "eu" que leva a um mesmo caminho. É como substituir o foco do "problema social" pelo "como me sinto diante do problema social". A busca está no indivíduo e através deste se alcança o plural, o todo.

No entanto, o saber que a literatura mobiliza nunca se faz inteiro, nem derradeiro, nem fechado. Segundo o pensador francês Roland Barthes (1977) em sua aula inaugural no Collège de France, a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas, que sabe muito sobre os homens.

O autor como narrador ou personagem se expõe ao leitor, mostrando que ele também sangra. É um homem psicanalítico e simbólico marcado por dualidades, inconsciente e razão.

Ninguém é imune ao tempo, sociedade e história. Através do relato autoficcional, ele busca no leitor uma empatia ou mesmo o desgosto deste. Compartilha de ambos sobre si mesmo.

Tanizaki elucidou através de *Amor insensato* uma profunda reflexão sobre o conjunto de forças opostas e cúmplices que se tornavam recorrentes no Japão no Período Taishō. Ao fim da obra, deparamo-nos com um Jōji também ocidentalizado, frustrado e feliz, sádico e submisso, vivendo uma vida ditada por uma mulher que ojeriza, mas por quem também sente um tenaz amor. Jōji é adulto, mas sua criança interna é carente. Brinca com a mulher amada e torna-se um brinquedo nas mãos dela. Trata a si mesmo mal e trata a mulher que ama mal, reduzindo-a a um objeto que precisa ser mantido ao seu lado independente dos danos que isso cause. Como consequência é maltratado por Naomi em uma ciranda de hostilidades.

Tanizaki foi um autor que com uma precisão quase cirúrgica procurou analisar o homem e a mulher produtos de um Japão moderno, desconstruindo-os tanto quanto podia através do simbólico, da linguagem e do inconsciente.

Capítulo 3

A FILOSOFIA DA CULTURA E A "INSENSATEZ"

3.1. Individualidade e coletividade

「ちっぽけで汚らしい動物　雌
一体生まれてから二十年弱
生きて来たのだろうか　其の上
只易々と　泳いで行くのかしら」

(サカナ— 椎名林檎) [97]

[97] *"Chippoke de kitanarashii doubutsu mesu /Ittai umarete kara nijuunen jaku/ Ikite kita no darou ka sono ue/ Tada yasuyasu to oyoide yuku no kashira"*- Sakana—Shiina Ringo / Eu sou um animal feminino pequeno e sujo. Faz exatamente vinte anos desde meu nascimento. Eu vivi realmente esses anos? Ou será que tenho nadado a esmo através deles? (tradução nossa)

O psiquiatra japonês Tsuneo Muramatsu em Moloney (1975) a partir de seus conhecimentos do Período Tokugawa enfatiza as particularidades e tradições que permearam o desenvolvimento das culturas japonesa e norte-americana.

> Os americanos estavam enfatizando a individualidade, a espontaneidade, a eficiência, o progresso, a racionalidade e a cooperação mútua em um '*gesellschaftlich'* ou relação 'contratual' entre os indivíduos. Em contrapartida, os japoneses ainda estavam reforçando o conceito de sociedade como uma unidade sob a direção de uma autoridade uniforme em cada status definido, a insignificância do indivíduo, com conservadorismo, convencionalismo, tradição e lealdade em um '*gemeinschaftlich'* ou relação 'familiar' entre indivíduos". (MOLONEY, 1975, p. 2)[98]

A partir de tais estudos, é possível compreender as diferenças de pensamento e organização que fizeram parte do crescimento da cultura japonesa em relação à cultura estadunidense. Observa-se no Japão a noção de um organismo social onde o indivíduo é visto como parte de um todo e com uma função bem definida para funcionamento desse sistema. Por outro lado, nos Estados Unidos onde o desenvolvimento se deu através da ocupação de uma terra de povoamento, as relações se deram mais de forma contratual, sem a supressão da individualidade.

Kato (2012) em seus estudos aborda a tendência japonesa de seguir a maioria, o grupo, enfatizando o período da Restauração Meiji onde a princípio prevaleceu a ideologia de "respeito ao imperador" e "expulsão dos estrangeiros" a fim de tomar o poder do xogunato e posteriormente, adotou-se no Japão uma postura de ocidentalização com grande aderência. Tal conduta, no entanto, não deve ser encarada como um aspecto oportunista, mas sim uma necessária flexibilidade frente aos acontecimentos, onde o objetivo, todavia, não se perde.

> Para os líderes vindos dos maiores domínios feudais antixogunato da Era Tokugawa, o clã Satsuma e o clã Chōshū, o respeito ao imperador (sistema imperial) significava uma reviravolta na (continuidade da) situação que havia à época da Restauração Meiji (1868), ou seja, uma mudança política de "expulsão dos estrangeiros" para a "ocidentalização" (=modernização). Por que foi uma reviravolta? Porque a situação mudou por volta da Renovação Meiji, ou seja, à época da detenção do poder. Por que a reviravolta foi possível? Porque o nacionalismo de "expulsão dos estrangeiros" não era um objetivo, era um meio; não era um princípio interiorizado, era uma ferramenta prática mascarada. O princípio interiorizado ou o "compromisso" com os valores absolutos não mudam facilmente de acordo com a mudança das condições. As ferramentas, sim, são substituíveis de acordo com a mudança das condições originais. É como ocorre com o vestuário, que muda segundo a temperatura das quatro estações. A reviravolta ideológica e política é um tipo de troca de roupas. (KATO, 2012, p. 133)

[98] "Americans were emphasizing *individuality*, spontaneity, efficiency, progressivism, rationalism and mutual cooperation in a '*gesellschaftlich'* or 'contractual' relationship between individual. In contrast the Japanese were still stressing the concept of society as a unit under the direction of a single authority uniformity, in each defined status, the *insignificance of the individual*, with conservatism, conventionalism, traditionalism and loyalty in a '*gemeinschaftlich'* or 'family' relationship between individuals".

Kato também enfatiza o valor do momento presente para os japoneses (onde é possível tomar conhecimento da direção da maioria, ainda que seja imprevisível seu rumo em um tempo futuro) e ressalta como somente no presente é possível se adotar uma ação, reagir ou incorporar uma mudança. Em meio aos acontecimentos dentro do tempo presente, o povo japonês não encontra problemas em adaptar-se ao grupo e tal postura não seria uma característica somente da cultura japonesa.

> O sistema de adaptação à maioria, com certeza, não é uma característica apenas da cultura japonesa. Isso existiu em qualquer sociedade e também hoje é um fenômeno comum. Porém, dentro da cultura tradicional, em uma sociedade que incorpora a relação fortemente tensa entre a "adaptação da maioria" e a "liberdade de credo", o "sistema grupal", e em uma sociedade que não incorpora em seu sistema de valores dominantes uma forte defesa da liberdade de credo e da consciência individuais, naturalmente, o sistema de adaptação do povo aparece de modo diferente. Em uma sociedade em que os alicerces que perpassam as posições políticas do passado e do presente, grosso modo, são os mesmos da crença e da consciência individuais, não há uma resistência em se seguir o que havia no passado e tampouco o que existe no presente, uma vez que as normas do grupo funcionam bem quando se substitui a crença e a consciência individual.
> Nesse caso, todos se sacrificam pelo povo a partir de uma posição de "imparcialidade" e respeitam a "paz", alegram-se juntos, conseguindo mudar súbita e radicalmente. Isso não é oportunismo. Se considerarmos que descartar as regras e mudar de posição, tomando como objetivo o "interesse pessoal", é ser oportunista, nesse caso, torna-se como princípio ou política social o "desinteresse" e adota-se a mudança de posição. Como resultado, se isso for bem conveniente aos interesses pessoais, pelo menos na visão do interessado, seria apenas um acaso ou, como se diz, sorte. (KATO, 2012, p. 138, 139)

O século XX marcado por avanços tecnológicos, crescimento urbano e descobertas científicas, colocou em cheque o papel do homem, sancionando a busca do mesmo por singularidade e compreensão dentro das relações. Quem era esse indivíduo que perpassara por uma identidade religiosa cristã em países onde o cristianismo se instaurou? Este homem era o ser instintivo e animal que fora concebido no Naturalismo ou poderia ser definido por um caráter mais racional e metódico, como pode ser observado dentro de correntes de pensamento filosófico? E quanto a sua natureza emotiva e inconsciente? Como era possível incidir luz sobre os diferentes lados do homem e compreendê-lo?

Descortinava-se então dentro da psicanálise o homem como um ser multifacetado e que merecia a devida atenção, principalmente no que tangia ao seu modo de se relacionar primeiramente consigo mesmo, posteriormente com o outro e por último, com o espaço ao seu redor. O homem do século XX é um homem que não necessariamente fala através da razão, mas muitas vezes por meio da ausência dela cumpre um objetivo que não descarta totalmente a lógica.

Como foi falado no capítulo anterior, Tanizaki em suas obras muitas vezes resgatou a individualidade das personagens através da sensualidade que as destacava do monocromático mosaico do coletivo e da sociedade. Jōji e Naomi são singulares em suas necessidades, artimanhas e desejos ao mesmo tempo que também se relacionam com o coletivo em uma negociação que segue até o desfecho da obra onde assumem finalmente suas próprias idiossincrasias.

Nesse ínterim, a 'insensatez' de Jōji ou o seu rótulo de 'idiota' permitem que ele aja a partir de sua própria individualidade, assim como a ocidentalidade de Naomi também a isenta das imposições sociais para uma moça pobre e sem recursos da época. No dicionário de língua portuguesa Aurélio, a palavra 'insensatez' é descrita como 'falta de senso', 'loucura'. Também está relacionada ao sentido de 'temeridade', dependendo do contexto. A palavra japonesa *chijin* traz em sua construção, o sentido de 'bobo', 'idiota'. É importante investigar aqui o conceito de 'amor insensato' ou 'amor de um idiota' (na versão japonesa) que faz parte da narrativa também. Louco aqui se estabelece como o idiota, o bobo que vive em sua própria realidade, tomando atitudes questionáveis e insensatas.

Barros (2010) no Seminário *Os Psicóticos e os Normais- Apontamentos sistemáticos aleatórios* distanciou a loucura das doenças mentais: "loucura é um tipo de comportamento, uma faceta da sociedade, presente nas mais diversas situações. Doenças mentais são transtornos de saúde que podem afetar sentimentos, pensamento e comportamento." (BARROS, 2010, p.11).

Mannoni (1971) em *O psiquiatra, seu "louco" e a psicanálise* explica o ponto de vista freudiano da loucura:

> À pergunta: que é a loucura? Freud respondeu mostrando que não era preciso opor a loucura à normalidade. O que se descobre na loucura está de certa maneira já no inconsciente de cada um e os loucos simplesmente sucumbiram numa luta que é a mesma para todos e que todos temos de conduzir sem interrupção... (mas) por que alguns sucumbem e outros não? (MANNONI, 1971, p.37)

Não raras vezes, Jōji se questiona se está ficando louco, apesar de seu discurso seguir coerente e ele refletir ocasionalmente a respeito de sua própria condição e necessidade da mulher amada. A sua própria idealização em relação a Naomi e distorção da realidade chegam a intrigá-lo e angustiá-lo. Bakhtin (2004) discorre na obra *O Freudismo* sobre a idealização do objeto amado e o sentimento de paixão.

> Sabe-se que um homem apaixonado tende, na maioria dos casos, a atribuir ao objeto amado toda sorte de méritos e perfeição que esse objeto não tem. Nestes casos, dizemos que o homem idealiza o objeto do seu amor. Esse processo de idealização é inconsciente: porque o próprio amante está absolutamente convencido de que todos esses méritos pertencem de fato ao próprio objeto, e não suspeita do caráter subjetivo do processo de idealização que se realiza somente na sua alma. Demais, pode-se idealizar não só o objeto de amor sexual no sentido restrito do termo; frequentemente idealizamos o nosso mestre, o chefe, um escritor ou pintor querido (superestimamos os seus méritos e não vemos os seus deméritos); por último, podemos idealizar inclusive alguma instituição ou ideia. Em suma, o campo da possível idealização é muito amplo.
> Qual é o mecanismo psíquico da idealização? Podemos dizer que o processo de idealização é inverso à formação do "Ideal do Ego"[99]: ali assimilamos o objeto e o enriquecemos com a nossa alma, aqui, ao contrário, *investimos no objeto uma parte de nós mesmos, precisamente o nosso "Ideal de Ego", enriquecendo o objeto e empobrecendo a nós mesmos.* No caso da corriqueira paixão erótica, esse processo vem a ser incompleto na maioria dos casos. Mas se alienamos inteiramente o nosso "Ideal de Ego" em proveito do objeto ou, em outros termos, *colocamos o objeto externo* no lugar do "Ideal de Ego", nós nos privamos de qualquer possibilidade de arrostar a vontade e o poder desse objeto. De fato, o que podemos lhe contrapor? Porque ele ocupou o lugar do nosso "Ideal de Ego", lugar da instância crítica em nós, lugar da nossa consciência! A vontade de tal autoridade é indiscutível. Assim se formam a autoridade e o poder do líder, do sacerdote, do Estado, da Igreja. (BAKHTIN, 2004, pp. 60, 61)

De acordo com a passagem da obra de Bakhtin que disserta sobre os estudos freudianos, observa-se que o "ideal de ego" é uma estância da psique humana em que o indivíduo se apropria de um objeto de amor, enriquecendo-o com partes suas e mantendo-o no cerne de seu próprio ser. Por outro lado, a idealização se efetiva quando a investidura se dá em relação a um objeto externo no qual o indivíduo deposita seu próprio "ideal de ego", nutrindo tal objeto e reduzindo a si mesmo diante dele. Em suma, corresponde ao ato de depositar uma parte muito íntima e valiosa da estrutura psíquica em algo que lhe é externo.

Em *Amor insensato*, Jōji deposita toda sua adoração e "ideal de ego" no Ocidente que povoa seu imaginário, distanciando-o da realidade. Naomi constitui também um objeto de amor que põe em risco sua sanidade e perante o qual Jōji acaba por se submeter, assumindo-se incapaz de se opor ou libertar-se. As forças que conduzem as escolhas e argumentos das personagens apesar de serem inconscientes, não podem de forma alguma serem concebidas como arbitrárias, visto que seguem uma lógica psicológica que ao término da obra incide luz em alguns pontos.

As obras de Tanizaki que optam por uma sensualidade e desejo de caráter egoísta em detrimento do compromisso com a sociedade e normas estabelecidas de uma cultura que preza pelo coletivo nos faz olhar para o século XX onde a necessidade de compreensão e acolhimento

[99] "Ideal do ego" (o conjunto de exigências inconscientes, imperativos do dever, da consciência, etc.) se forma na alma humana através da identificação (auto identificação) *com o pai* e outros objetos do amor na tenra idade, *inacessíveis* ao domínio. (BAKHTIN, Mikhail. *O Freudismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 60)

do indivíduo não fragmentado como outrora, mas multifacetado e imperfeito se fez urgente. A insensatez dos sentimentos de Jōji o condena se olharmos por uma ótica social que exige um compromisso de juízo e sanidade do indivíduo para cumprimento de deveres impostos. Por outro lado, a insensatez de Jōji o liberta se olharmos pela ótica do indivíduo que almeja viver livremente a fruição de seu próprio desejo e prazer, sem sentir contra si mesmo o crivo social. O 'insensato' que dentro da narrativa pode ser visto também como o 'idiota' ou 'louco' que sucumbe diante da paixão pela mulher desejada, diferentemente do professor da obra *Coração* de Sōseki Natsume, aparentemente não se pune ou se culpa ao término da narrativa. Jōji não impede que sua vida aconteça ou se suicida. Ao contrário, entrega seu relato ao público, dá de ombros e segue adiante, como indivíduo imerso em sua 'insensatez' e supostamente indiferente à opinião do leitor.

É preciso levar em consideração a dualidade do conceito de 'insensatez' que pode ser concebido como a prisão de Jōji ou a possibilidade de saída da sociedade que o circunda, de sua própria cultura para o Ocidente de seus sonhos e para a individualidade que manteve por anos vedada na casa ao estilo ocidental que habitava. Despindo-se da máscara de 'rapaz ajuizado', Jōji em seu estado de 'insensatez' vai ao encontro de seus interesses.

Ao término da obra, as relações de Jōji com a sociedade são parcialmente cortadas, mas não chegam a um ponto drástico como em *Coração*. Jōji dialoga com os interesses coletivos de modernização e ocidentalização do Japão, mas seu casamento e derrocada moral com uma mulher que lhe causa constrangimento diante dos companheiros da empresa onde trabalhou precisa da loucura (ou idiotice) como viabilizadora. O "rapaz ajuizado" encontra um meio-termo através da loucura (ou idiotice) que viria a amortecer o impacto da individualidade no coletivo.

Desse modo, a 'loucura', a 'insensatez' e a 'idiotice' possibilitam a construção de uma ponte que permite algum afastamento do coletivo (rumo à individualidade) sem o peso da represália social.

Jōji desde o início da obra não demonstrou interesse em estabelecer um casamento convencional e uniu-se a uma mulher com quem desenvolveu uma relação disfuncional. Durante muito tempo, esse seu lado foi mantido em sigilo, distante da imagem do "rapaz ajuizado" da empresa onde trabalhava. No entanto quando essa parte de Jōji precisou revelar-se fora das paredes da casa ao estilo ocidental, na sociedade, foi necessário revestir-se de uma autoimagem de loucura para assumir o próprio desejo.

Um louco ou um idiota não é responsável, não fala por si mesmo, dispensa julgamentos e não merece atenção. Contudo, a mente do louco é povoada por fantasias, por um mundo próprio, fruto de alguma individualidade e lhe são perdoados todos os tipos de transgressão.

Jōji se assume como insensato, louco e idiota e no fim da narrativa descreve delírios, apesar de nenhuma outra conduta sua diferir muito do que vinha apresentando até então. Sua vida com Naomi reside entre o individual e coletivo. Alguma distância social é necessária, mas Jōji não rejeita ou se afasta completamente do meio coletivo. Ao contrário, mantém-se funcional trabalhando na própria empresa, obtendo uma renda econômica para sustentar os gostos da mulher amada, frequentando bailes e construindo um relato da própria vida em formato de romance. Contudo, é através da loucura, da insensatez e da idiotice que Jōji e Naomi se mantém inseridos (apesar de terem optado por suas individualidades) no coletivo.

3.2. Sobre homens e mulheres

"*I was five and he was six*
We rode on horses made of sticks
He wore black and I wore white
He would always win the fight

Bang bang, he shot me down
Bang bang, I hit the ground
Bang bang, that awful sound
Bang bang, my baby shot me down"

(Bang bang— *Nancy Sinatra*)[100]

Na obra *A Vênus das Peles*, constata-se ao seu término que mulheres sempre serão déspotas ou submissas aos homens por uma estrutura social que favorece uma competição entre ambos. Segundo Sacher-Masoch (2008), somente quando a sociedade apresentasse um nível de desenvolvimento maior, um pensamento mais refinado e a mesma educação fosse oferecida a ambos os sexos, tal animosidade se dissolveria, podendo o gênero feminino e o gênero masculino se encararem finalmente como amigos e iguais.

[100] Eu tinha cinco e ele tinha seis. Cavalgávamos em cavalos de pau. Ele usava preto e eu usava branco. Ele sempre ganhava a luta. Bang bang, ele atirava em mim. Bang, bang, eu caía no chão. Bang, bang, aquele som terrível. Bang, bang, meu querido me atingiu. (tradução nossa)

Na sociedade contemporânea, no entanto, apesar dos avanços da modernidade e a educação ser oferecida em larga escala às mulheres, ocupando estas diversos segmentos da sociedade, observamos que a luta por direitos iguais e liberdade ainda persiste em virtude de um pensamento enraizado de séculos a respeito de posições pré-definidas para homens e mulheres. A animosidade entre os gêneros está longe de se encerrar e a reivindicação por direitos iguais ainda se faz necessária.

Em relação ao acordo do homem e da mulher enquanto casal, em muitos países prevalece ainda na atualidade a união de ambos por meio do casamento monogâmico reconhecido por lei, a despeito de possíveis relações extraconjugais ou regras próprias estabelecidas entre o casal. No Oriente, em alguns países ainda residem as uniões polígamas em que o marido pode se unir a mais de uma mulher perante a lei. A união de mulheres a mais de um marido dentro de um matrimônio estável, no entanto, não é reconhecida por lei e em muitos casos, é concebida como crime passível de morte.

No Japão, segundo os estudos de Namekata[101] (2011), no Período Heian (794-1885), o sistema de casamento era poligâmico, havendo cerca de dez mulheres para cada homem. A origem da mulher era mais valorizada do que a sua beleza; assim, o ideal era de se ter filhas mulheres para que fossem agregadas à casa imperial. Nessa época, a educação feminina consistia em confecção de poemas, arte de tocar *koto* [102] e recitação de poemas. A individualidade não existia mesmo no caso das famosas escritoras Sei Shōnagon, autora de *O Livro de Travesseiro* (『枕草子』–*Makura no Sōshi*) e Murasaki Shikibu, autora de *Narrativas de Genji*
(『源氏物語』–*Genji Monogatari*), pois as qualidades femininas se relacionavam mais ao nome da família à qual pertenciam, e não eram concebidas como um dom próprio que lhes pudesse conferir destaque. Desse modo, muitas vezes as mulheres eram consideradas meros "acessórios" da realeza.

Tanizaki em seu ensaio *Em louvor da sombra* chegou a falar sobre as mulheres do Período Heian escondidas em liteiras, na penumbra, trajando tecidos de cores mais sóbrias, com dentes tingidos de negro e envoltas em trevas. Seus rostos muito brancos pareciam emergir da escuridão de forma fantasmagórica.

---

[101] In NAMEKATA, Marcia Hitomi. *Os mukashi banashi da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo.* São Paulo. 2011, pp. 69- 70)

[102] Instrumento musical de cordas

A imagem a seguir foi inserida com uma intenção meramente ilustrativa das mulheres do Período Heian e retrata a escritora Murasaki Shikibu, autora de *Narrativas de Genji*.

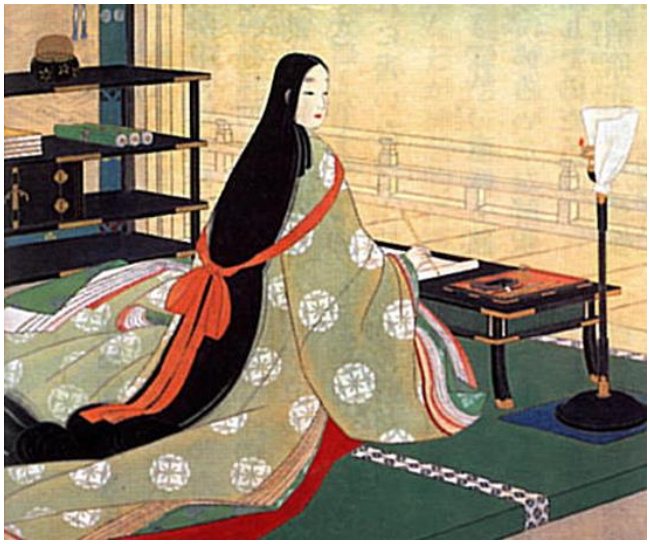


Imagem 25— Legenda: Pintura da romancista Murasaki Shikibu (973 -1014) que viveu no período Heian feita por autor desconhecido.
< https://www.pinterest.com/pin/100486635412446104/> Acesso em 11 Abr. 2016

No período seguinte do Japão, marcado por muitas guerras, ao contrário das mulheres do Período Heian, as do período feudal se apresentaram corajosas, ativas e de gênio forte, guerreando inclusive ao lado dos homens em algumas batalhas.

A partir do período Kamakura (1185-1333), o elemento mais importante passou a ser as propriedades: aqueles que venciam uma batalha recebiam terras como recompensa. No entanto, esta terra não era repartida pois, caso fosse partilhada entre filhos, ou irmãos, cada um ficaria com uma pequena porção e, consequentemente, a família teria menos poder. Assim surge o conceito de *ie* (lit., "casa"), que englobava a terra e sua produção. Com isso, é dada a ideia de apenas um filho dar continuidade ao *ie*. Até meados do século XIV, a propriedade era dividida entre os filhos (inclusive mulheres), mas gradativamente um filho apenas passou a herdar o patrimônio – o mais velho (*chônan*). (NAMEKATA, 2011)

Para os samurais, era necessário manter sua força; assim, o homem passou a ter sobrepujança sobre a mulher, e tomou corpo a ideia da necessidade de um filho homem na família para se manter o *ie* e dar continuidade ao patrimônio. Tal costume não surgiu de uma vez, mas sendo necessário à sociedade feudal, acabou se difundindo. A mulher passou a ser apenas esposa, ou filha, não mais sendo imprescindível para o conceito de "continuidade". Isso se estendia também aos demais filhos, com exceção do primogênito. No entanto, o segundo,

terceiro filhos de uma família, tinham a possibilidade de se casarem com uma mulher e herdar as posses de sua família, caso abdicassem de seu sobrenome (nome do *ie*).

A linhagem passou então a ter importância; com isso, surge o ideal de "mulher fiel", ditado pelo confucionismo e que, de alguma forma, já estava presente no Japão desde o século V. Caso a mulher "oficial" não desse um filho varão à família, era permitido que alguma concubina o fizesse. A mulher ficou assim relegada a uma posição inferior à do homem, posição essa que se intensificou com o budismo, que pregava que a mulher não poderia conseguir a iluminação. E tais ideias budistas acabaram se propagando entre a população. Foram também permitidos casamentos de monjas, embora o ideal predominante fosse o da mulher subordinada, que se intensificou no Período Edo (1603-1867). (NAMEKATA 2011, p. 70)

A imagem 26 é apresentada como elemento ilustrativo das mulheres da corte do Período Kamakura a fim de contribuir para o presente estudo.

Imagem 26— Legenda: Representação de mulher da corte do Período Kamakura (1185 -1333) escaneada do livro *The History of Women's Costume in Japan.*
< https://www.pinterest.com/pin/23643966766957005/> Acesso em 11 Abr. 2016

No Período Taishō (1912-1926), conforme foi falado anteriormente, observou-se uma maior liberdade feminina que pode ser notada desde o seu vestuário até seus interesses e relacionamentos afetivos. Os movimentos feministas que ganhavam força na Europa tiveram grande influência na postura da mulher do século XX e na sua forma de olhar para si mesma e o mundo ao seu redor. No Japão, o homem precisava se relacionar com a já mencionada *moga* que era uma mulher com opinião e interesses próprios que ocasionalmente podiam ser incompatíveis com os seus.

As ilustrações da imagem 27 retiradas de revistas da época retratam as mulheres do Período Taishō com a indumentária mesclada com quimonos japoneses e a moda ocidental. O uso de *clutch*es que são um tipo de bolsa de festa muito utilizadas na Europa, os chapéus, o cabelo curto, as pernas à mostra e os sapatos de salto alto são acessórios e estilos que foram adotados pelas *moga* no seu dia-a-dia.

A imagem 28 apresenta mulheres japonesas da década de 1920 trajando roupas ocidentais e posando para fotografia. Algumas sombrinhas que elas ostentam, no entanto, são japonesas.

Imagem 27— Legenda: (Da esquerda para a direita) Uma das poucas mulheres de Kashō que foram pintadas na rua em dezembro de 1926 na revista *Shōjo gahō* (Ilustrações de meninas); Japão e Ocidente em harmonia em 27 de maio na revista *Fujo kai* (Mundo feminino); Sorvendo soda através de um canudinho em 26 de maio na revista *Fujo kai* (Mundo feminino). Fonte: Source: Matsumoto Shinako, Takabatake Kashō: Taishō, Shōwa retro byūtii, Tóquio: Kawade shōbo, 2004, pp. 12, 13, 68.
< http://intersections.anu.edu.au/issue16/hartley.htm> Acesso em 12 Abr. 2016

Imagem 28— Legenda: *Moga (modern girl).*
< http://www.japaes.com/wp-content/uploads/2015/03/Mogas_and_car_Japan_1920s.jpg/> Acesso em 04 Jul. 2016

Na Europa, os estudos psicanalíticos, descortinavam novos conhecimentos acerca das neuroses, sobretudo da histeria[103] que desde o fim do século XIX viria a ser a doença do momento, coincidindo com as transformações na estrutura familiar em decorrência da industrialização, quando os papéis de homens e mulheres se polarizaram como nunca antes visto. Entre os sintomas clássicos das manifestações histéricas que podiam ser observadas também em homens encontravam-se: sensação de sufocação, tosse, acessos dramáticos, paralisia dos membros, desmaios, incapacidades repentinas de falar, perda da audição, esquecimento de língua materna, vômitos persistentes e incapacidade de ingerir alimentos.

[103] Histeria – Classe de neuroses que apresentam quadros clínicos muito variados. As duas formas sintomáticas mais bem identificadas são a histeria de conversão, em que o conflito psíquico vem simbolizar-se nos sintomas corporais mais diversos, paroxísticos (exemplo: crise emocional com teatralidade) ou mais duradouros (exemplo: anestesias, paralisias histéricas, sensação de "bola" faríngica, etc.), e a histeria de angústia, em que a angustia é fixada de modo mais ou menos estável neste ou naquele objeto exterior (fobias). Foi ne medida em que Freud descobriu no caso da histeria de conversão traços etiopatogênicos importantes, que a psicanálise pode referir a uma mesma estrutura histérica quadros clínicos variados que se traduzem na organização da personalidade e no modo de existência, mesmo na ausência de sintomas fóbicos e de conversões patentes. Pretende-se encontrar a especificidade da histeria na predominância de um certo tipo de identificação e de certos mecanismos (particularmente o recalque, muitas vezes manifesto), e no aflorar do conflito edipiano que se desenrola principalmente nos registros libidinais fálico e oral. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise)*

No século XIX, em um mundo predominantemente masculino, a "*Histeria passou a incorporar a própria feminilidade como problema e enigma".* (BOROSSA, 2005)[104].

A origem da psicanálise se dá a partir do encontro de Freud com a histeria e a histérica. Em uma sociedade patriarcal, Freud se propôs a escutar a histérica, e ele passou a ver na histeria uma manifestação psíquica, como uma forma de significar o corpo e o mundo. Ele pôde perceber o "*valor do sintoma*" e estudá-los sob uma ótica que até então não fora empregada.

A histérica foi considerada vítima das condições sociais opressivas ou rebelde, por contestar aquelas condições cujo comportamento estranho, perturbador, exprimia um sentimento de desconforto profundo e/ou um protesto contra as limitações de sua situação. (BOROSSA,2005)

Tais estudos a respeito da histeria viriam a causar forte impacto na percepção do ser humano e de seu próprio entendimento, assim como no olhar sobre o feminino. É importante destacar-se a importância dos sintomas da neurose histérica apresentados pelas mulheres acompanhadas por Freud como um grito estrangulado da época em um mundo predominantemente masculino onde o acesso das mulheres à liberdade era vetado ou tolhido.

Entende-se por "liberdade" o simples direito de ser e se realizar como ser humano em todas as suas capacidades, possibilidades, sonhos e desejos. A estrutura social da época não era favorável ao desenvolvimento e realização pessoal dessas mulheres que acabavam se submetendo às demandas externas de familiares, regras sociais, etiquetas, etc. ceifando seu próprio desejo e tendo tal desconforto sufocado para posteriormente ter ele trazido novamente à tona sobretudo no corpo em formato de sintomas que não estariam vinculados à nenhuma patologia.

O ser humano não pode ser concebido como um ser robótico disposto a abrir mão da sua essência passivamente, sem expressar algum desconforto ou luta ainda que estes se deem de modo inconsciente. Como a maior opressão na época se deu sobretudo em relação às mulheres, foram mais comuns os casos de sintomas histéricos diagnosticados nelas.

Diante disso, o século XX abriu pouco a pouco mais espaço para as mulheres e estas puderam a passos lentos ir exercendo sua própria liberdade. Como foi dito no Capítulo 1, Tanizaki acolheu o feminino nas suas obras em sua totalidade e questionou alguns papéis definidos até então de modo percursor. Temos em *Amor insensato* uma Naomi que mede forças com os homens, pouco se importando em parecer rude e que pouco ou nenhum interesse

[104] In BOROSSA, Julia. *Histeria– Conceitos da Psicanálise.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005, p.5.

demonstra pelos afazeres domésticos ou por romantismo. Naomi não se refreia na tentativa de usar o interesse masculino ao seu bel prazer, a fim de atingir seus objetivos.

Isotani (2016) tece em seu estudo uma análise do termo *moga* a partir de Naomi, dando ênfase ao comportamento mais livre e sensual da personagem de Tanizaki dentro de um Japão que se ocidentalizava.

> Em *Amor insensato* (*Naomi*), Jun'ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2004) populariza o termo descrevendo a protagonista que desafia os conceitos pré-estabelecidos e força o homem a deixar sua zona de conforto para agradar aos desejos de Naomi. Ela brinca com sua sensualidade, seu corpo se move com desenvoltura, sua fala é imponente e persuasiva e, principalmente, não se incomoda com a opinião alheia. Essa personagem foi ao mesmo tempo impactante, e até mesmo amedrontadora, pois mostrava uma mulher cujas ideias não se encaixavam aos padrões, mas era também reveladora, por apresentar ao público a possível existência de outro tipo de mulher. A personagem se liberta e parece ter controle do próprio corpo e sabe como suas atitudes impressionam as pessoas. Sua imagem se afasta do da mulher caseira, contida pelas obrigações familiares e dá lugar a um indivíduo capaz de impactar os valores sociais estabelecidos pela maneira com a qual lida com o conhecimento intelectual oferecido e como o corpo pode ser persuasivo.
> Naomi representa a ponte que correlaciona as transformações socioculturais e a literatura, num ato dinâmico entre um e outro. Essa mulher, uma *modan gâru*, faz parte da construção social da identidade cultural, ou seja, "...o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós"[105]. (ISOTANI, 2016, p. 73)

O corpo, as relações e o próprio feminino encontravam uma necessidade de ressignificação que acompanhasse as mudanças vigentes na sociedade e no mundo. A mulher independente que não aceitava mais ser esposa, mãe ou filha antes de ser o que desejava ser para si mesma impactava o olhar cristalizado a respeito do feminino e demandava agora uma profunda desconstrução e reelaboração. Em consequência, tornava-se necessária também uma reflexão acerca do masculino e da imagem construída ao redor dele.

Tanizaki em *Amor insensato* se propõe ao ato de desconstrução do feminino e masculino.

Se no Período Heian, a poligamia era permitida para que o homem japonês da nobreza tivesse até dez mulheres (e o comportamento polígamo masculino fora aceito mesmo no início do Período Meiji), na relação de Jōji e Naomi, a traição feminina é declarada e aceita para que sejam tomados por ela o número de amantes desejados. Há uma inversão de papéis no que é esperado de um comportamento tido como masculino e um comportamento tido como feminino, alavancado por um pensamento social e histórico. Vale recordar que Tanizaki

[105] CANDIDO, A. 2006. *In*: Isotani, 2016.

traduziu do japonês clássico para o japonês moderno a obra *Genji Monogatari – Narrativas de Genji* produzida no Período Heian. Se em *Genji Monogatari*, vemos um príncipe Genji que amou várias mulheres, ao lado de uma Murasaki doce e fiel, observamos em *Amor insensato* uma Naomi com vários amantes e um Jōji apaixonado que a espera. Naomi é a Murasaki que um Jōji sem qualquer linhagem real adota e espera moldar, mas que sai completamente às avessas.

Todavia, nós nos equivocamos se esperamos encontrar uma Naomi ou um Jōji completamente desconfortáveis nos papéis que ocupam. Ao contrário, ambos parecem ao término da obra se sentirem livres para serem o que almejam ser.

Os papeis definidos socialmente para homens e mulheres podem se tornar opressores para ambos em exigências e demandas, ferindo muitas vezes suas necessidades, sentimentos e essência. A transgressão de certas obrigações impostas em uma sociedade que amiúde pouco se importou com o indivíduo e visou apenas a sua funcionalidade e produção, faz-se presente na obra de Tanizaki.

3.3. O amor e o ódio

"And the thrill of the chase moves in mysterious ways
So in case I'm mistaken
I just wanna hear you say you got me, baby
Are you mine?
She's a silver lining, lone ranger riding
Through an open space
In my mind when she's not right there beside me
I go crazy cause here isn't where I wanna be
And satisfaction feels like a distant memory
And I can't help myself
All I wanna hear her say is "Are you mine? "
Well, are you mine?
Are you mine tomorrow?
Are you mine? Or just mine tonight?
Are you mine?
Are you mine tomorrow?
Or just mine tonight?"

(R u mine? — *Arctic Monkeys*)[106]

[106] E a emoção da perseguição se move de formas misteriosas. Então, caso eu esteja enganado, só quero te ouvir dizendo que você me tem, querida. Você é minha? Você é minha? Ela é um consolo, o cavaleiro solitário cavalgando por uma área aberta. Na minha mente, quando ela não está bem ao meu lado, enlouqueço, porque não é aqui que quero estar. E a satisfação parece uma lembrança distante. Não consigo me conter, só quero ouvir ela

O amor apresenta um lugar privilegiado na literatura, na psicanálise e mesmo na formação da sociedade onde se estabelecem relações endogâmicas e exogâmicas importantíssimas para a manutenção da espécie humana. Em *Amor insensato*, deparamo-nos com o "amor" de um homem por uma mulher que se apresenta marcado por um comportamento obsessivo, ciumento, masoquista e ao mesmo tempo, exibe um forte vínculo narcisista e idealizador.

Nos estudos de Freitas e Rudge (2011)[107], fala-se sobre o conceito de amor na psicanálise. Freud, em 1930 (1974), aponta para a importância do amor entre os homens, tanto no que diz respeito à origem da consciência e ao caráter inevitável do sentimento de culpa devido à ambivalência frente à figura paterna, quanto à luta das pulsões postas em ação na vida comunitária. Ao discorrer sobre a "técnica da arte de viver" (Freud, 1930/1974: 101), o criador da psicanálise acentua a importância da particularidade "que faz do amor o centro de tudo, que busca toda a satisfação em amar e ser amado" (Freud, 1930/1974: 101). Enfatiza, ainda, que o amor sexual, uma das mais intensas experiências de prazer, constitui para o homem um modelo para a busca da felicidade. Entretanto, também alerta para o outro lado da moeda, a extrema vulnerabilidade em que se encontra aquele que ama pelo risco sempre presente da perda do seu objeto amado e dos efeitos de desamparo e infelicidade provenientes dessa perda. De qualquer forma, mesmo com esse risco, a importância do amor não diminui como meio de se obter felicidade.

Freud também insistiu na existência de um dualismo pulsional e opôs inicialmente a sexualidade à autopreservação até chegar a sua última proposta da qual Eros[108] e Tanatos[109] faziam parte. Ainda em Freitas e Rudge (2011), foi posto:

> Eros e Tanatos, par que congrega amor e morte, junção e disjunção. É da mescla das pulsões que resulta a riqueza do ser humano. Por conseguinte, imaginar a existência de ações que expressam apenas o lado amoroso, extirpando os aspectos ligados ao

---

dizendo "Você é meu? ". Bem, você é minha? Você é minha amanhã? Você é minha? Ou minha só por esta noite? Você é minha? Você é minha? Você é minha amanhã? Ou minha só por esta noite? (tradução nossa)

[107] In FREITAS, Adelina Lima e RUDGE, Ana Maria. *O supereu entre o amor e o gozo*.Tempopsicanal.[online]. 2011, vol.43, n.2, pp. 244-267. < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382011000200001> Acesso em 18 Abr. 2016

[108] Eros – Termo pelo qual os gregos designavam o amor e o deus Amor. Freud utiliza-o na sua última teoria das pulsões para designar o conjunto das pulsões de vida em oposição às pulsões de morte. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise)*

[109] Tanatos- Termo grego (a Morte) às vezes utilizados para designar as pulsões de morte, por simetria com o termo "Eros"; o seu emprego sublinha o caráter radical do dualismo pulsional conferindo-lhe um significado quase mítico. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise)*

> ódio, seria distanciar-se da proposta psicanalítica. Tanto Freud quanto Lacan abordaram esta questão ressaltando a ambivalência do amor. Abordar o amor é lidar também com aspectos hostis, o que nos leva a indagar sobre os efeitos construtivos e devastadores dele. (FREITAS e RUDGE, 2011, pp. 244-267)

Na literatura, o amor amiúde foi concebido como um elemento quase central da análise e construção literária de poetas, escritores e romancistas em suas obras. Sua compreensão, desdobramentos e desventuras sempre constituíram uma inesgotável fonte de estudo, inspiração e criação. O amor idealista do Romantismo ou mesmo o amor à natureza e à pátria; o desejo instintivo do Naturalismo e a união imperfeita do Realismo acompanharam muitas vezes um desenvolvimento social e histórico que tem a ver com a própria maturação do homem sobre tal sentimento, seu desenvolvimento e o entendimento de si mesmo e consequentemente, do outro. A busca pelo amor na literatura é a busca do homem por si mesmo.

Do mesmo modo, a literatura também se debruçou sobre o ódio inúmeras vezes a fim de explorá-lo e entendê-lo. Fosse através de uma ótica moralizante onde o sentimento do ódio fosse punido por uma providência divina ou refreado pelas leis humanas ou ainda que consumisse o coração e alma das personagens, levando-as ao infortúnio, ele também esteve entre os pensamentos dos poetas, escritores e romancistas. A literatura assim como a psicanálise mais uma vez se apresentou despida de julgamentos e acolheu o ser humano em sua totalidade de luz e sombra.

Em *Amor insensato*, Jōji expressa o seu amor e ódio pelo seu objeto de desejo Naomi. Sobre os sentimentos de Naomi, não podemos ter uma visão muito completa, mas na relação do casal observamos uma relação de codependência[110].

Jōji adotou uma jovem que se encontrava em posição de dependência de seus recursos e de seus cuidados e a essa se dedicou como um salvador com ares nobres, comprometendo-se a lhe proporcionar tudo o que podia oferecer em termos financeiros, de estudo e mesmo, emocionais. A origem humilde de Naomi e o seu futuro de prostituição planejado pela família não eram segredos para Jōji que se ateve ainda mais a ela, investindo todo o seu tempo e capital. Curiosamente, Naomi veio a ser a desculpa que Jōji precisava ter para se desligar inteiramente

[110] Codependência é um termo que foi cunhado a partir da experiência, nos Estados Unidos, dos grupos de Anônimos como Alcoólatras Anônimos (AA) e Narcóticos Anônimos (NA), e se referia, inicialmente, aos familiares dos dependentes químicos. No desenvolvimento deste trabalho com grupos de apoio percebeu-se que as pessoas muito próximas como familiares e amigos ligados aos dependentes químicos possuíam uma dinâmica de comportamento muito característica. E o que é pior: uma dinâmica que favorecia a manutenção dos comportamentos de adição química. A esta dinâmica de comportamento deu-se o nome de Codependência, que acabou por transcender os casos de dependência química e, que hoje, se aplica a uma gama de processos emocionais definidos aqui através do nome de codependência emocional. (BEATTIE, Melody. *Co-dependência nunca mais.* Rio de Janeiro: Nova Era, 2007)

de sua própria vida que já era bastante insossa, com um trabalho que não lhe despertava grandes emoções, ausência de familiares próximos a si e a falta de amigos ou passatempos que lhe proporcionassem prazer.

Se observarmos a relação do casal, percebemos uma "dança" entre dois amantes que se revezam em três posições bastante cômodas para a sustentabilidade de suas neuroses.

A primeira posição é a de vítima ocupada por Naomi (jovem, frágil, pobre, ignorante e sem muitas possibilidades na vida, sujeita a um destino incerto de prostituição e desamparo) que precisa de apoio e auxílio. A vítima necessita de um salvamento, pois aparentemente não pode se responsabilizar por sua própria vida, apresentando uma impotência desmedida perante as adversidades.

A segunda posição é a de salvador, ocupada por Jōji, a pessoa que se propõe a salvar a vítima de sua própria sorte, sem para isso poupar esforços. Um salvador abre mão da própria vida para cuidar da vida de outra pessoa, com a sensação absolutamente verdadeira de que se não o fizer, a vítima estará perdida para sempre. Um salvador tem a crença de que o bem-estar da vítima depende dele, só dele, de ninguém mais além dele e que a vítima necessita de seus cuidados incondicionalmente. Jōji como salvador se doa e não se refreia em pagar todos os custos financeiros e emocionais de sua empreitada a fim de experimentar a sensação de que está tudo sob controle e de que ele está fazendo a sua parte em relação à Naomi.

Por último, existe também a terceira posição: o algoz, o vilão, o malvado. E o algoz é a terceira posição na qual, de tempos em tempos, vítima e salvador se revezam. Se por acaso a vítima resolve se comprometer com sua própria vida, buscar liberdade ou estabelecer um limite para o salvador e se desvencilhar de seus "cuidados", o salvador vira vítima e a vítima vira o vilão da história. O salvador passa então a se sentir traído, um completo idiota por ter feito tanto por uma pessoa que supostamente não reconhece seus esforços e simplesmente não esboça gratidão para todo o sacrifício feito de tão boa vontade. A dor que o salvador sente ao ver a vítima decretando sua independência ou simplesmente não correspondendo às suas expectativas é absolutamente dilacerante. A relação entre os dois indivíduos é tensa e traz à tona sentimentos de carinho e raiva constantemente.

Podemos observar em *Amor insensato* a resistência de Jōji nas ocasiões em que Naomi esboça uma tentativa de liberdade ou busca independência. Nesses momentos, Jōji começa a se lamentar em relação ao comportamento de Naomi e observamos como quase que instantaneamente surgem os defeitos da mulher amada em seu relato, acompanhados de um tom queixoso e incomodado.

Se, por outro lado, o salvador se cansa e resolve se dedicar à própria vida ao invés de ficar salvando a vítima de seus infortúnios, ele automaticamente se transforma no vilão, no algoz, e a vítima continua, então, no papel da fragilidade humana que precisa de alguém que a salve. A dinâmica é bastante semelhante, se formos olhar de perto: nem vítima e nem salvador se responsabilizam por si mesmos. E a dança continua eternamente dentro desse relacionamento até que haja um fim.

A posição de salvador buscando independência não é marcante na obra que é narrada através da ótica de Jōji, mas a mensagem implícita no retorno de Naomi para o lado de Jōji após o tempo de separação de ambos é que a despeito do jeito safo de Naomi lidar com as adversidades da vida, ela se coloca numa posição de dependência. A prostituição do corpo é sempre uma opção que Naomi encontra para sua sobrevivência. A independência financeira apesar de sua auto-confiança não é cogitada. Ela provoca Jōji e é através do seu corpo que ela o convence a retomar a relação de onde desfruta do capital do parceiro, dos seus cuidados e da tensão de uma relação problemática.

O Jōji temporariamente independente da dependência de Naomi não consegue sustentar a sua própria escolha e retorna para a posição de codependente após um tempo. Entrementes, Naomi também não suporta a própria liberdade e volta para o lado do homem com quem estabelece uma dança de anos.

Naomi precisa de Jōji para se responsabilizar por ela tanto quanto Jōji precisa de Naomi a fim de não tomar partido de sua própria vida e não enxergar a si mesmo.

A vida de Jōji antes e após a separação da mulher amada se baseava na satisfação financeira dos gostos dela e na vigilância para que esta não entregasse seu corpo a outros homens, a despeito do contrato que o casal estabelece posteriormente de Naomi poder praticar a infidelidade livremente. Não surpreende o fato de Jōji saber os nomes dos amantes que Naomi teve em sequência e como se deu detalhadamente a relação entre eles. A vigilância se manteve apesar do acordo feito entre ambos.

Nessa fuga que o casal estabelece da autonomia dentro de suas próprias vidas, uma dificuldade mútua de ambos lidarem com suas próprias fragilidades persiste. Os papéis de algoz, vítima e salvador escondem uma raiva que pouco tem a ver com o outro e muito consigo mesmo. Jōji odeia em alguns momentos a mulher amada, mas não enxerga que inconscientemente odeia a sua própria vida e a si mesmo. Jōji sofre com os maus tratos de Naomi, mas não admite sua própria permissividade diante de todas as agressões. O amor e as relações trazem à tona o que o indivíduo tem de melhor e pior dentro de si mesmo em um

processo de entrega e intimidade. Não raro as pessoas que se apresentam mal resolvidas consigo mesmas ou carregam dentro de si uma forte baixa autoestima ou ausência de amor próprio estabeleçam no outro uma válvula de escape para o ódio que na verdade é nutrido por si mesmas. Nisso reside um processo de projeção[111] em que o outro ocupa o depósito de hostilidades e agressividade inconscientes que o indivíduo nutre dentro de si em relação a si mesmo.

O amor apaixonado entre dois indivíduos traz consigo uma carga emocional de duas pessoas e a sua qualidade será definida por aquilo que cada um traz para dentro da relação. Não se pode esperar que pessoas que não nutram amor por si mesmas possam criar o amor puro com outra pessoa. Ao contrário, parte de suas insatisfações, frustrações e tristeza será levada para dentro da relação, dialogando com o outro e muitas vezes, causando danos mútuos. Curiosamente, semelhante atrai semelhante e a felicidade que não é buscada primeiramente em si mesmo fará eco com uma outra pessoa em estado miserável. Nas palavras do mestre indiano Rajneesh Chandra Mohan Jain, conhecido como Bhagwan Shree Rajneesh e, mais popularmente, como Osho (1982), observamos uma explanação interessante sobre o amor.

> Você encontra as pessoas que estão no mesmo plano. Portanto, a primeira coisa a lembrar-se é: um relacionamento será fatalmente doloroso se ele crescer a partir da infelicidade. Primeiro, seja feliz, seja alegre, celebre; então encontrará uma outra alma celebrando e haverá um encontro de duas almas dançarinas e disso brotará uma dança. Não queira um relacionamento por causa da solidão, não. Assim você estará se movendo na direção errada. O outro o usará como um meio e você também usará o outro como um meio. E ninguém quer ser usado como um meio! Cada indivíduo é um fim em si mesmo. É imoral usar alguém como um meio. Antes, aprenda a estar só. A meditação é uma maneira de estar só. E se você puder ser feliz quando está só, aprendeu o segredo de ser feliz. Agora pode ser feliz junto com o outro. Se você é feliz, tem então alguma coisa para compartilhar, para dar. Enquanto dá, você recebe; não há outra maneira. (RAJNEESH, 1982, p. 37)[112]

Estabelecer um salvamento de um outro que se encontra na posição de vítima constitui uma empreitada fracassada. Todos são responsáveis por si mesmos e para que haja felicidade dentro do amor, é preciso antes que haja um vínculo do indivíduo de si para consigo mesmo. É preciso que salve a si mesmo, conecte-se a si mesmo.

---

[111] Projeção – Operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro – pessoa ou coisa – qualidades, sentimentos, desejos e mesmo "objetos" que ele desconhece ou recusa nele. Trata-se aqui de uma defesa de origem muito arcaica, que vamos encontrar em ação particularmente na paranoia, mas também em modos de pensar normal. (LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário de Psicanálise*)

[112] In RAJNEESH, Bhagwan Shree. *Êxtase: a linguagem esquecida. Discursos sobre as canções de Kabir*. São Paulo: Global Editora. 1982. p. 37.

A despeito da relação de Jōji e Naomi ter representado para ambos uma válvula de escape dentro de uma sociedade onde se encontravam sufocados como foi dito nos capítulos anteriores e isso, naturalmente, acarretar em algum alívio, a amálgama de atração, desejo, tristeza e ódio é talvez o preço que paguem por não se reaverem consigo mesmos e não se aceitarem, procurando um espelho de reprovação no outro e paradoxalmente, a saída desse olhar. A 'insensatez' do amor de Jōji e Naomi amortece a relação que ambos têm com a sociedade, mas não conserta a relação que ambos têm consigo mesmos.

Tanizaki em *Amor insensato* ilustra em sua obra como o amor e o ódio são questões humanas que apesar de terem sido abordadas inúmeras vezes em narrativas literárias, estudos e poemas não esvaziam suas propriedades e nelas residem talvez ainda um aprendizado humano. Não são forças que se apresentam separadas, porém sim muitas vezes misturadas e confusas. Retornando para o *watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu* que é o romance voltado para a exposição da intimidade do "eu" e as palavras de Osho que também se voltam para o "eu", é possível conceber que talvez todo o amor e ódio sejam reflexos daquilo que o ser humano sente em relação a si mesmo. Como num espelho, há no encontro do individuo com o outro a busca inconsciente por aquilo que lhe faça sentido (faça sentir) e que lhe leve a si mesmo. Porém se o "eu" se encontra em estado lastimável, a busca se estabelecerá de uma forma tortuosa e dolorosa. O caminho principal se daria então pelo lado de dentro e no encontro com o "eu" as pontes de amor poderiam ser reforçadas e as barreiras de ódio, desconstruídas através do processo de autoconhecimento e um salvamento interno totalmente justo. Posteriormente, poderia haver o encontro desse indivíduo com um outro indivíduo que apresentasse também pontes fortes e barreiras desfeitas, fruto do seu próprio trabalho. Dessa forma, na dança descrita por Osho, ao contrário da dança de codependência vivida por Jōji e Naomi, talvez se encontre a sensatez do amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Don't be scared to be on your own
Cause you as one whole will now grow
Into the real you
Not into me & you

The person I know least is me
Maybe that's the way it should be
Every day passes quickly

When it rains I feel sickly
You should now leave me behind
Shove me to the back of your mind
You know I've been there
No, it's not fair"

(Your body lies — *Marion)*[113]

O presente estudo procurou a partir da obra literária *Amor insensato* do escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki observar a dualidade presente em sua narrativa e inspecionar pares que inicialmente podem ser asumidos como opostos, mas posteriormente tornam-se duais.

No Ocidente, devido a uma herança religiosa hebraico-cristã e um reforço contínuo da polaridade entre bem e mal, luz e sombra, positivo e negativo somados ao fetiche da culpa, a dualidade se perdeu muitas vezes. Contudo, no Japão onde o cristianismo não apresentou tantas interferências e as influências da cultura e da arte se deram mais em relação ao *zen*, ao budismo e ao taoísmo, a concepção de dualidade é bem mais aceita e encontra eco seja nas produções artísticas, seja no olhar plástico com que os indivíduos contemplam a existência.

Publicada em 1924 em um Japão que buscava a modernidade, tentando alcançar os Estados e Unidos e a Europa no que diz respeito à ideia construída e exportada de civilidade social, econômica e acadêmica; e se esforçando para não entrar na lista de países colonizados, *Amor insensato* em um primeiro momento parece ilustrar simplesmente o relacionamento conturbado de um homem com uma mulher mais jovem. Todavia, posteriormente, analisando-se alguns elementos na obra, pode-se notar alguns pares na relação de Jōji e Naomi: Ocidente e Oriente, luz e sombra, masculino e feminino, homem e mulher, sadismo e masoquismo, etc.

Já em um terceiro momento, é possível constatar que tais pares assimilados superficialmente como opostos não se digladiam ou se anulam na narrativa de Tanizaki. Ao invés disso, eles coabitam a obra e se harmonizam, tornando-se absorventes um do outro. O perigo se dá quando se alça mão de um olhar viciado e polarizador que em uma análise, pode-se perder o melhor do enredo. A dualidade proporciona uma compreensão menos excludente onde não se elege um vilão e uma vítima, mas pessoas com pontos fortes e fragilidades que ilustram de modo mais contundente o ser humano e a dança complexa de relações. A dualidade contempla o "inteiro" e não apenas a "parte".

[113]Não tenha medo de permanecer com você mesmo porque seu "todo" vai crescer. No seu verdadeiro "eu". Não dentro de mim e você. A pessoa que conheço menos sou eu. Talvez as coisas devam ser assim. Todos os dias passam rapidamente. Quando chove, eu me sinto doente. Você agora precisa me deixar para trás. Empurrar-me para fora de sua mente. Você sabe que tenho estado aí. Não, isso não é justo. (tradução nossa)

Em um Japão que busca modernizar-se, Jōji e Naomi vivem e tentam de alguma forma fazer com que suas individualidades, seus desejos, seus sonhos e mesmo suas angústias e neuroses prevaleçam como um atestado humano por mais problemáticos que esses se encontrem. Sobretudo, a tensão entre o casal e a sociedade onde se desenvolvem não pode ser desprezada, assim como a manifestação de suas psiques.

A psicanálise que proporcionou o resgate do homem psicanalítico e inconsciente no fim do século XIX e início do XX se mostrou importante durante a pesquisa para a compreensão de Jōji e Naomi que ultrapassam o dado preciso e lógico na atribuição de características e elementos de suas personalidades. Ao término da obra, percebemos não um vilão e uma vítima, mas pessoas com egos feridos, máscaras forjadas e sombras que tentam sobreviver em uma sociedade que exigia do homem mais do que ele estava disposto a dar.

Os estudos freudianos que se desenvolveram nesse período e encontraram posteriormente seguidores como Jung vieram a apresentar um lado humano e dual até então pouco explorado no Ocidente. Em meio a uma sociedade mergulhada no progresso e na mecanização de um organismo capitalista, descobriu-se através de estudos científicos o homem psicanalítico imerso em subjetividade. Esse novo homem que passou a ser estudado proporcionou uma gama de teorias e conceitos acerca do inconsciente e da estrutura psíquica do ser humano.

Tal "novo homem", inteiro, dual, no entanto, não nasceu no século XIX. Ele sempre existiu e o movimento que muitos poetas, romancistas e artistas fizeram no processo de criação, entrando em contato com suas próprias emoções, observando as felicidades e mazelas humanas e ingressando na empreitada da busca do significado para a existência já evidenciava a tridimensionalidade humana para o mundo sem um suporte científico, mas nem por isso, menos precisa. Observamos então que a arte se antecipou à ciência na compreensão do homem no que tange às suas emoções. Rimbaud (1994) em *Carta do vidente* escreveu:

> Com efeito, EU é outro. Se o cobre acorda clarim, a culpa não é dele. Para mim, é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: fito-o, escuto-o: dou com o golpe de arco no violino: a sinfonia tem um estremecimento nas profundidades ou salta de súbito para a cena. [...] O Poeta faz-se vidente por um longo, imenso e ponderado desregulamento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura por si próprio, esgota em si próprio todos os venenos para só lhes guardar as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Com efeito, chega ao desconhecido! Visto ter cultivado a alma, já rica, mais que ninguém! Chega ao desconhecido; e quando, apavorado, acabasse por perder a inteligência das suas visões, tê-las-ia já visto! Que rebente no seu salto pelas coisas inauditas e inúmeras: outros virão, horríveis

> trabalhadores; começarão pelos horizontes em que o outro tombou! [...] Se os velhos imbecis não houvessem encontrado do Eu apenas a significação falsa, não teríamos que varrer estes milhões de esqueletos, que há um tempo infinito, acumularam os produtos de sua inteligência caolha, proclamando-se autores! (RIMBAUD,1994, p.132-135).

Rimbaud se refere ao poeta como um vidente capaz de apreender e expressar emoções profundas e imersas que constituem o cerne da alma. Existe na literatura uma empreitada para se desvendar o psicológico, a alma, a mente, o coração e tudo que diz respeito ao ser humano.

Em relação à psicanálise, é possível dizer que ela amiúde bebeu da literatura durante o processo de elaboração dos estudos das neuroses e dos complexos, como pode ser observado em *Édipo Rei* e *Hamlet* que muito contribuíram para a compreensão do Complexo de Édipo e *O delírio e os sonhos na Gradiva* de Wilhelm Jensen que foi estudado por Freud.

Freud (2015) escreveu:

> E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 2015, p.05,06)

Visando um diálogo com a psicanálise, num processo interdisciplinar, o presente estudo faz uso dela com o propósito de explorar as personalidades de Jōji e Naomi dentro da obra. Acredita-se que assim como a literatura se tornou um solo fértil para o estudo psicanalítico, o movimento contrário é possível e pode-se buscar referências na bibliografia da psicanálise.

Entrementes, no que tange à história, é possível dizer que ela igualmente fez uso da literatura como documento, a fim de compreender os fenômenos e acontecimentos de uma época. Segundo Chartier (1990), as noções de leitura, linguagem, representação, apropriação, intertextualidade, dentre outras, são importantes para o campo de conhecimento da história, que "tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler".

No presente estudo além da psicanálise, é usado um corpo bibliográfico da história a fim de enriquecer a pesquisa com as informações acerca do tempo, espaço e contexto da obra literária *Amor insensato*, elucidando alguns pontos. Barros (2004) escreveu:

> Assim, contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social

> e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscreve no texto, são questões que permeiam o texto escrito e constrangem o autor de um texto, deixando nele suas marcas (BARROS, 2004, p. 137-138)

Sendo assim, o presente trabalho se deu com o suporte interdisciplinar da história também a fim de endossar os argumentos e proporcionar um olhar mais abrangente no que se refere ao contexto social, época, pensamento e manifestação cultural da obra *Amor insensato*.

O século XX vivenciou um rápido progresso não comparável com nenhum século anterior marcado por duas grandes guerras que exibiram todo um arsenal bélico capaz de dizimar vidas em poucos instantes, o avanço rápido da tecnologia, a instauração do sistema capitalista e a urbanização. O corpus literário interdisciplinar da história se apresentou essencial também para o presente estudo no que diz respeito à compreensão do início do século XX e a movimentação do homem, seus valores, a sociedade, a política dentro desse recorte.

A presente pesquisa que se dá de forma interdisciplinar se apresenta relevante para a união de uma compreensão humana do homem em uma junção que procura não excluir suas partes ou propriedades, mas contemplar cada elemento, sem priorizar ou descartar nenhum dado. Não desmerecendo os estudos científicos que prezam pela ocorrência de melhorias no mundo, levando em consideração dados estatísticos e cálculos, pode-se conceber que nenhuma modificação é válida se o homem não mudar primeiro. Para que haja uma alteração relevante no contexto mundial, é necessário o entendimento do indivíduo. E para que tal entendimento se dê, faz-se importante uma exploração de características duais, desejáveis e não desejáveis em si mesmo e no outro. É necessário acolher o ser humano em sua totalidade a fim de estudá-lo, compreender suas motivações internas, buscar no tempo e espaço as causas e efeitos de sua jornada, aceitá-lo como célula do mundo e não mecanismo de um meio. Logo, os estudos literários se fazem indispensáveis nesse complexo processo. Em Silva (2003) é posto:

> [...] poderíamos dizer que a contribuição que a literatura tem dado ao panorama do pensamento contemporâneo, tem sido o de pensar o literário como espaço de cruzamento de vários saberes. Uma rede de conexões textuais que dramatizam e não apenas referenciam a história do homem no mundo, por ele questionado quotidianamente, transformado, disformado, invertido, reinventado, reconstituído, como prova de sua consciência de si e do mundo. A linguagem, assim, torna-se o palco onde o drama existencial se faz, muitas vezes por uma necessidade absoluta de desconstruir o que já foi percorrido para instaurar o processo de construção de um novo homem, comprometido mais com uma leitura de si pelos fragmentos sobrados de um sujeito que foi por si mesmo desfacelado, desenredado, do que pela vã manutenção de um Sujeito absoluto para quem já não há mais possibilidade de ser, ainda que em concordância com a "alheia vigilância" de uma cidadezinha qualquer,

> que corresponde a um canto qualquer de um sujeito arraigado ao não-pensamento sobre si e o mundo. (SILVA, 2003, p.84)

Tanizaki foi um autor que em uma época de avanços tecnológicos, personas de poder e glória e um forte senso coletivo na cultura japonesa, trouxe à tona através da sensualidade, a dualidade humana que compõe a própria individualidade, aquilo que foge à ordem e ao controle, o que cria um levante pelo simples fato de ‘ser”, evidenciando que o homem não é meramente a sociedade que o circunda, nem a cultura onde foi criado, nem aquilo que seu meio e familiares esperam, ou tampouco aquilo que ele proclama ser, mas como disse Rimbaud de modo visionário, “é outro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Antonio D. (Seleção e apresentação). *Mitologia chinesa (Mitologia Primitiva)*: *Quatro mil anos de história através das lendas e dos mitos chineses.* Tradução: Instituto de Línguas Estrangeiras de Pequim. São Paulo: Landy, 2000.

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX: Dinheiro, poder e as origens do nosso tempo*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto-Unesp, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *O Freudismo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BARROS, B.F. *Japão, a harmonia dos contrários: uma experiência humana singular*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor. 1988, pp. 129.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especificidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARTRA, Roger. "El extranjero como simulacro" in Fanny Blanck-Crereijido, Pablo Yankelevich (comps.), *El otro, el extranjero.* Buenos Aires: Libros Del Zorzal, 2003, pp.67-87.

BASTIDE, Roger. *Roger Bastide: Sociologia*. Organizadora: Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BEATTIE, Melody. *Co-dependência nunca mais.* Tradução: Marília Braga. Rio de Janeiro: Nova Era, 2007.

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. Tradução: César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov" e "Sobre o conceito da história". In *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política.* Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 197-232.

BIRMAN, Joel. "As pulsões". In: *As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 76-115.

BOROSSA, Julia. *Histeria– Conceitos da Psicanálise.* Tradução: Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005, pp.5.

BOWRING, Richard John. *Murasaki shikibu, The Tale of Genji*. Nova York: Cambridge University Press, 1988.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As Brumas de Avalon –A Senhora da Magia*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas– estratégias para entrar e sair da modernidade.* Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária.* 6.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980, pp. 3-15.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, pp. 16-17, 28.

_____-. "Escutar os mortos com os olhos". In *Estudos Avançados,* São Paulo, vol. 24. Número 69, maio/agosto, 2010, pp 7-30.

CLARK, Stuart. *Pensando com os demônios*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: EDUSP, 2006.

CRAVO, Arly. *Somos mais interessantes do que imaginamos.* v.1. Santa Catarina: Clube dos autores, 2014, pp. 15.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. (Edição de bolso). Tradução: Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERNANDEZ, Jaime. "A study of Tanizaki's 'The Key'". In: *Approaches to the Modern Japanese Novel.* Organização: Kin'ya Tsuruta e Thomas E. Swann. Japão: Sophia University, 1976, pp. 215-228.

FREUD, Sigmund. "Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen". In: *Sigmund Freud Obras Completas*, v. 8 (1906-1909). Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 05-06.

_____- "História de uma neurose infantil (O Homem dos Lobos), Além do princípio do prazer e Textos". In: *Sigmund Freud Obras Completas*, v. 14 (1917-1920). Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____- "O mal-estar na civilização" e "Por que a guerra?" In: *Sigmund Freud Obras Completas*, v.18 (1930-1936). Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 09-89; pp.237-250.

_____- "Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)*, v.17. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 225-258.

_____- "Um caso de Histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)*, v. 7. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte***.** Seleção e tradução: Márcio Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: o cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Tradução: Vera Mello Joscelyne. Rio de janeiro: Editora Vozes, 2004.

GOLDWATER, Robert. "Art History and Anthropology: some comparisons of methodology". In: *Primitive Art and Society*. Organização: Anthony Forge. Londres: Oxford University Press, 1973, pp.10.

GUATTARI, Félix. *Caosmose– um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

HAYASHI, Fumiko. *Memórias de uma errante*. Tradução: Meiko Shimon. Porto Alegre: Movimento, 1995.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. "The origins of the term *Watakushishōsetsu*" e "Convetional Definitions of *Shishōsetsu"*. In: *Rituals of Self Revelation: Shishōsetsu as literature Genre and Socio-Cultural Phenomenon.* Cambridge (Massashusetts) e Londres: Havard University Press, 1996, pp. 138-145; pp. 161-164.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: *Teoria da literatura em suas fontes*: v. 2. 3. ed. Organização: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ISOTANI, Mina. " *Modan gâru*– garota moderna e sexualidade" e"Jun'ichirô Tanizaki". In: *A Representação do Feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna*. São Paulo: 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo), pp. 69-77; pp. 100-107.

ITO, Ken. *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*. Califórnia: Stanford University Press, 1991.

ITŌ, Sei. *Tanizaki Jun'ichirō no Bungaku.* (Literatura de Tanizaki Jun'ichirō). Tóquio*:* Chūōkōronsha, 1970.

JANSEN, Marius B. *The making of modern Japan*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, pp. 456- 666.

JUNG, C.G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____-*Tipos Psicológicos*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2008.

KATO, S. *A History of Japanese Literature 3: The Modern Years*. Tradução: Don Sanderson. Tóquio, Nova Iorque: Kodansha International, 1991.

_____- "A tarefa da literatura". In: *Watashi ni totte no 20 seiki*. (O século XX para mim). Tóquio: Iwanami, 2009, pp.243-253.

_____-*Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução: Neide Hissae Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, pp. 132-147.

KAUPATEZ, Diogo Zenha e CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Coragem para seguir Viagem quando a Noite vem: Uma Análise de Shisei.* São Paulo: Estudos Japoneses, vol.26, 2005.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: a history of Japanese literature.* Nova York: Columbia University Press, 1998.

KERN, Stephen. *A cultural history of causality. Science, murder novels and systems of thought*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

KOBAYASHI, Tadashi. *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints.* Tradução: Mark. A. Harbison. Nova York,1992, pp. 65.

KOYANO, Ton. *Watakushi shōsetsu to wa nani ka*. (O que é a literatura do 'eu'?). Tóquio: Heibonsha, 2009.

KRAFFT-EBING, R. V. *Psychopathia Sexualis: as histórias de caso*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Tradução: Huberto Rohden. São Paulo: Martin Claret, 2003, pp. 25.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*; sob a direção de Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco.* Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____- "O duplo sentido do progresso". In: *Raça e História.* Barcarena: Editorial Presença, 1980, pp. 91-98.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____- *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANNONI, Maud. *O psiquiatra, seu "louco" e a psicanálise*. Tradução: Marco Aurelio M. Mattos. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, parte 1, pp. 19-37 e parte 3- Capítulos 06, 08 a 10, pp. 99-155.

MOLONEY, J.C, M.D. *Understanding the Japanese mind.* Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1975.

MOURA, Margarida Maria. “História, Cultura, Culturas”. In: *Nascimento da Antropologia Cultural. A obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec, 2004, pp. 209-245.

MURAKAMI, Haruki. *Homens sem mulheres.* Tradução: Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015, pp. 38.

MURAKAMI, Kenji. *Yōkai Jiten.* (Enciclopédia de monstros). Japão: Mainichi shinbunsha, 2000. pp. 190-191.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução: Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara/ Objetiva, 2011.

NAGAE, Neide Hissae. *De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu.* São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo).

NAMEKATA, Marcia Hitomi. “A mulher na antiguidade japonesa”. In: *Os mukashi banashi da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo.* São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo), pp. 64-70.

NAOYA, Shiga. *Wakai.* (Reconciliação). Tóquio: Kadokawa Shoten, 1996.

NERI, Regina Alice. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal.* Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NINOMIYA, Sonia R.L. “O feminismo nas obras de Tanizaki Jun’ichiro”. In: *Anais: XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000, pp. 179-181.

NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da. (organização e introdução) *Nova História em Perspectiva.* vol.1. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogerio Forestiera da. (organização e introdução) *Nova História em perspectiva.* vol.2. Debates. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ŌE, Kenzaburō. *Uma questão pessoal.* Tradução: Shintaro Hayashi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OKAKURA, Kakuzō. *O livro do chá*. Lisboa: Cotovia, 1998.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, Capítulo 01- pp. 17-35.

OSAMU, Dazai. *Declínio de um homem.* Tradução: Ricardo Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINHEIRO, Carlos E. B. "Da Literatura ao Teatro: A Eterna Luta entre o Bem e o Mal nas Figuras do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde". In: *Anais: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, pp. 1.

PORTO GONÇALVES, Carlos Walter. "Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades". In Ceceña, Ana Esther e Sader, Emir (orgs.), *La Guerra Infinita: Hegemonía y terror mundial*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales, 2002, pp. 217-256.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. *Êxtase: a linguagem esquecida. Discursos sobre as canções de Kabir*. Tradução: Ma Deva Sandhya, Ma Prem Arsha, Ma Prem Komala e Swami Anand Shunyo. São Paulo: Global Editora. 1982. pp. 37.

REÁGE, Pauline. *História de O*. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

REINHOLD, Meyer. "The Naming of Pygmalion´s Animated Statue". In *Classical Journal*, 66.4, 316-9, 1971.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance.* Tradução: Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouet-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICHARD, P.; ROBERT, E. *Japanese Religion*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1994.

RIOS P. PASSOS, Cleuza; ROSENBAUM, Yudith (org). "Uma Visão Freudiana da Criação Literária"; "O Desejo e a Criação Literária (Relações: autor/texto, texto/leitor)"; "O Inferno da Autobiografia". In: *Escritas do Desejo– Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê editorial, 2011, pp. 81-126.

RISSIN, Ruth. "Lolita, uma personagem atual". In *Jornal de Psicanálise,* São Paulo: vol.40. Número 72, junho. 2007, pp.135-152.

SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das Peles*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

SADE, Marquês de. *Justine: os infortúnios da virtude.* Tradução: D. Accioly. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Tradução: Sergio Tadeu de Niemeyer Lamarão. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAITO, Miyoko. “Amae: um conceito emocional para compreensão do caráter japonês”. In: *Anais: XIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. São Paulo: FCL/Assis, UNESP, 2003, pp. 121-125.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Fred. *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*. Tradução: Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 236.

SATO, Barbara. *The New Japanese Woman.* Londres: Duke University Press, 2003.

SCHMIDT, Lawrence. *Hermenêutica.* Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2013.

SCHWARCZ, L.M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELAIBE, Mara. *Ensaio clínico sobre os sentidos: pulsões, fantasias e pensamento onírico.* São Paulo: EDUSP e Casa do Psicólogo, 2003, pp. 130-138.

_____- “Não matarás” In: *Conflitos armados, massacres e genocídios: constituição e violações do direito à existência na era contemporânea.* Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, pp. 11-24.

SILVA, Evander, R. S. “Cultura escrita, imaginação literária e sentimentos na História: O “cultivo do ódio” em Drácula (1897) e *The Lair of the White Worm* (1911), de Bram Stoker”. In: *Anais: XIV Encontro Regional de História– 1964-2014: 50 anos do Golpe Militar no Brasil*. Paraná: Universidade Estadual do Paraná, 2014, pp. 1439-1453.

SOUZA, Marcelo José L. de. “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: *Geografia: conceitos e temas*. Organização: Iná Elias de Castro et al. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1995, pp. 77-116.

STOLLER, J. Robert. *Perversão: a forma erótica do ódio.* Tradução: Maria Lúcia L. Da Silva. São Paulo: Hedra, 2015.

_____-. *Recherches sur l’identité sexuelle*. Paris: Gallimard, 1978.

SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese culture*. Nova York: Princeton University Press, 1989.

TAKAGI, Takashi. *Daishinsai 1923nen Tōkyō* (O Grande Terremoto de Tóquio de 1923). Japão: Harashobō, 1983.

TAMURA, Y. *Japanese Buddhism– A Cultural History*. Tóquio: Kosei Publishing Company, 2000, pp. 232.

TANIZAKI, Jun’ichirō. *A chave*. Tradução: Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____- *Amor insensato*. Tradução: Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____- *As irmãs Makioka.* Tradução: Eliza Atsuko Tashiro, Kanami Hirai, Leiko Gotoda e Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____- *Chijin no Ai*. (Amor insensato). Tóquio: Shinchōsha, 2003.

_____- *Em louvor da sombra.* Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____- *Naomi*. Tradução: Sônia Coutinho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____- *O diário de um velho louco.* Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____-*Shisei.* (Tatuagem). Tanizaki Jun'ichirō shū. Tóquio: Nihon Bunka Zenshū, 1910.

_____- *Voragem.* Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAYAMA, Katai. *Futon.* (Edredon). Paris: Publicações Orientalistes de France – UNESCO, 1986.

TAZAWA, Yutaka et.al. *História Cultural do Japão- uma perspectiva*. Tóquio: Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras.* Madri: Alfaguara, 2002, pp. 05-20.

VICENTE, Gil. *Auto da barca do Inferno.* São Paulo: Editora Moderna, 2006.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução: João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____- *De profundis y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. "Memória literária e modernidade: o caso Proust". In: *Temporis(ação).* Cidade de Goiás: Goiás, vol. 1, Número. 5/6. pp. 63-74, 2002.

PÁGINAS DA INTERNET

BALLONE,G.J. *Carl Gustav Jung*, in. PsiqWeb internet, disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/> Acesso em: 18. abril. 2016.

BARROS, Luiz Ferri. *Os Psicóticos e os Normais- Apontamentos sistemáticos aleatórios*, disponível em <http://www.hottopos.com/seminario/sem2/barros1.htm> Acesso em: 08. outubro. 2016.

Dicionário de língua portuguesa Aurélio. Disponível em: < https://dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 08. novembro.2016.

FOLHA DE SÃO PAULO, UOL. São Paulo, Japão. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0303200707.htm>. Acesso em: 14. novembro. 2016.

FORTES, Isabel. “Erotismo versus masoquismo na teoria freudiana”. In *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 19. Número 2, 2007, pp.35-47, disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652007000200003> Acesso em: 18. abril. 2016.

FREITAS, Adelina Lima e RUDGE, Ana Maria. *O supereu entre o amor e o gozo*. Tempo psicanal.[online]. 2011, vol.43. Número 2, pp. 244-267, disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382011000200001> Acesso em: 15. maio. 2016.

GELLIS, André e HAMUD, Maria Isabel Lima. *Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente.* Psicol. USP [online]. 2011, vol.22. Número 3, pp.635-654, disponível em:< http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65642011005000020 >. Acesso em: 18. junho. 2016.

Japanese dictionary. Disponível em: < http:www.jisho.org>. Acesso em: 12. março. 2016.

Rōmaji. Disponível em Wikipedia.