

Revista Hon no Mushi

# 本の虫

Estudos Multidisciplinares Japoneses

V.4 N.6, 2019



## A literatura e as representações do feminino no Japão

Organizadora:  
Dra. Mina Isotani

# HON NO MUSHI

Revista do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

Vol. 4, N. 6, 2019

## Estudos Multidisciplinares Japoneses

### **Missão**

A *Revista Hon no Mushi* configura-se em um espaço crítico e reflexivo voltado à promoção e expansão da interlocução de ideias, culturas, bem como a convergência de estudos científicos diversos e novos conhecimentos nos campos da literatura, da língua e da cultura japonesas e do ensino de línguas. Assim, acolhe os desdobramentos revelados nas mais distintas formas de expressão científica, constituindo-se em verdadeiro e legítimo convite a diferentes inscrições a partir da fecunda multiplicidade de olhares.

### **Editor desta edição**

Dra. Mina Isotani

### **Universidade Federal do Amazonas**

Reitor: Dr. Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor: Dr. Jacob Moysés Cohen

### **Faculdade de Letras**

Diretor: Dr. Wagner Barros Teixeira

Coordenadora Acadêmica: Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento

### **Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa**

Coordenador: Prof. Me. Ernesto Atsushi Sambuichi

Vice-Coordenadora: Profa. Me. Ruchia Uchigasaki

### **Conselho Editorial Consultivo**

Dr. Andrei dos Santos Cunha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Rio Grande do Sul, Brasil); Esteban Reyes Celedón (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dra. Francismar Ramírez Barreto (Universidade de Brasília, UnB/Caracas -Venezuela); Dr. Herbert Luiz Braga Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (Universidade Estadual do Amazonas, UEA, Manaus – AM, Brasil); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Dr. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dra. Monica Setuyo Okamoto (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba - PR, Brasil); Dr. Norival Bottos Junior (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Serge Dominique Margel (Université de Lausanne, Suíça); Dr. Udo Satoshi (Kaogoshima University, Japão); Dr. Wagner Barros Teixeira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûki Mukai (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûsuke Sakai (Kagoshima University – Japan).

### **Editor Chefe da Revista Hon no Mushi**

Me. Cacio José Ferreira

**Comissão Editorial**

Me. Cacio José Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Eduardo Dias da Silva (Universidade de Brasília, SEDF, Brasília – DF, Brasil); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Dr. Marcus Tanaka de Lira (UnB – Universidade de Brasília, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dra. Monica Setuyo Okamoto (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dr. *Norival Bottos Junior* (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Me. Ruchia Uchigasaki (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Dr. Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yûsuke Sakai (Kagoshima University – Japan)

**Capa**

Rebecca Abensur Bastos

**Organização**

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Faculdade de Letras - FLet

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa – UFAM

Grupo de Pesquisa Estudos Japoneses CNPq/UFAM - Manaus - AM

## Ficha catalográfica

---

**Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses /** Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Amazonas. Vol. 4, N. 6 (2019). Manaus – AM

**Semestral**

**Artigos publicados em Português, Inglês, Espanhol e Japonês**

**ISSN 2526-3846**

**1. Literatura Japonesa. 2. Língua Japonesa. 3. Cultura Japonesa. 4. Imigração Japonesa na Amazônia. 5. Linguística Aplicada. 6. Políticas Linguísticas. Ensino de Línguas.** Universidade Federal do Amazonas. Faculdade de Letras.

---

### **Revisão**

Dra. Mina Isotani

### **Tradução**

Marcus Vinicius Tanaka de Lira

### **Autores**

Ayanne Larissa Almeida de Souza, Dionei Ribeiro da Silveira Junior, Greice Luize Schaefer da Silva, Mina Isotani, Tatiana Cared Tavares, Yara Nogueira dos Anjos Carrilho Siqueira, Wanderson Tobias Rodrigues, Vitor Gama.

## Sumário

### APRESENTAÇÃO

#### AS MULHERES NA LITERATURA – A POESIA FEMININA JAPONÊSA: ONO NO KOMACHI E IZUMI SHIKIBU

Ayanne Larissa Almeida de Souza

#### CONTEMPLANDO O ÍNTIMO COM OTOKO UENO EM *BELEZA E TRISTEZA*

Yara Nogueira dos Anjos Carrilho Siqueira

#### TANIZAKI - *VORAGEM* SUA RELAÇÃO COM A ARTE

Dioney Ribeiro da Silveira Junior

#### *RÉQUIEME* O PAPEL FEMININO NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

Greice Luize Schaefer da Silva

#### O FEMININO NOS CONTOS DE OSAMU DAZAI

Tatiana Cared Tavares

#### EROTISMO E O PODER DO CORPO NA OBRA *A CASA DAS BELAS ADORMECIDAS*, DE KAWABATA YASUNARI

Mina Isotani

#### POLÍTICAS DO CORPO FEMININO EM *COBRAS E PIERCINGS*

Wanderson Tobias Rodrigues

#### A MULHER JAPONÊSA COMO SÍMBOLO EM *NAGASAKI*, DE ANTONIO OLINTO

Vitor Gama

## APRESENTAÇÃO

A Revista Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses é um periódico de grande relevância para a publicação de Estudos Japoneses no Brasil. Desde seu primeiro volume, em 2016, a revista oferece um espaço multidisciplinar importante para a discussão crítica de diversas áreas envolvendo as pesquisas nas áreas de língua, literatura e cultura japonesa. O Volume 4, número 6, coordenado pela professora Dra. Mina Isotani, da Universidade Federal do Paraná, propôs a primeira edição brasileira dedicada à figura feminina e suas representações na literatura nipônica e às escritoras japonesas.

A escrita feminina e as representações do feminino na Literatura Japonesa ainda são assuntos pouco abordados na área de Estudos Japoneses.

Vozes de Hiratsuka Riachô e de Higuchi Ichiyô como precursoras do feminismo no Japão do século XX e as protagonistas de Tanizaki Junichirô e Haruki Murakami são exemplos de que as possibilidades de reflexão ainda não foram devidamente exploradas e necessitam de espaço para que novos pesquisadores adentrem nessa área de pesquisa.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, dos Estudos de Gênero e da teoria da literatura, podemos pensar a função social do texto, o que nos traz informações quanto à estrutura social japonesa, os posicionamentos do feminino e questionamentos político-social da escrita feminina. Analisar esses aspectos que transcendem o texto enriquecem a área de Estudos Japoneses no Brasil.

A diversidade de temáticas relacionadas à personagem feminina percorre, desde os textos clássicos escritos por Ono no Komachi e Izumi Shikibu até a expoente contemporânea Hitomi Kanehara. Essa diversidade revela o quanto esse campo de pesquisa ainda pode ser explorado pela nova geração de pesquisadores, alinhados à releitura do texto através de perspectivas teóricas pouco exploradas.

Assim, esta edição traz algumas reflexões sobre a representação do feminino e sobre a escrita feminina na literatura japonesa, a fim de abrir um espaço contínuo de discussão e de pesquisa sobre essa temática.

Mina Isotani  
**Editor**

## FOREWORD

Hon no Mushi – Japanese Multidisciplinary Studies, is a journal of great relevance in the field of Japanese studies in Brazil. Since its first issue, in 2016, the journal offers an important multidisciplinary space for the critical discussion of several fields of research involving Japanese language, literature, and culture. Volume 4, issue 6, edited by professor Dr. Mina Isotani, from the Federal University of Paraná, puts forth the first Brazilian edition dedicated to the feminine image and its representations in Japanese literature and to female authors.

The feminine image and female representations in Japanese literature have not been covered at length yet in the field of Japanese studies.

The voices of Hiratsuka Riachô and Higuchi Ichiyô as precursors of feminism in 20th Century Japan and the main characters of Tanizaki Junichirô and Haruki Murakami are examples of possibilities of reflection not yet explored exhaustively and that need room so that younger researchers enter this field of study.

Under the perspective of Cultural Studies, Gender Studies, and Literary Theory, we can think about the social role of the text, which brings us information regarding the Japanese social structure, the role of femininity, and questions regarding social-political female writing.

The diversity of themes related to the feminine figure runs through the classical texts written by Ono no Komachi and Izumi Shikibu to the contemporary upcomer Hitomi Kanehara. This diversity reveals how much this field of research is yet to be explored by the new generation of researchers, focused on the rereading of the text through theoretical perspectives not yet explored.

Thus, this issue makes a few reflections about femininity, and about female writing in Japanese language, in order to make some room for continuous discussion and research on this topic.

Mina Isotani  
**Editor**

## AS MULHERES NA LITERATURA – A POESIA FEMININA JAPONESA: ONO NO KOMACHI E IZUMI SHIKIBU

### WOMEN IN LITERATURE - JAPANESE FEMALE POETRY: ONO NO KOMACHI E IZUMI SHIKIBU

Ayanne Larissa Almeida de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Temos por objetivo, a partir deste artigo, apresentar duas poetisas as mais famosas da história da literatura do Japão: Ono no Komachi e Izumi Shikibu. Mulheres de grande beleza, viveram em uma época – o período Heian - na qual a beleza fazia parte dos mínimos detalhes da vida da corte. Mulheres que compartilharam suas angústias sentimentais, a dor da perda, a sexualidade feminina em um momento e uma sociedade nos quais as mulheres pouco ou nenhum direito possuíam. Nosso trabalho pretende, pois, mostrar a poesia de Komachi e Shikibu, bem como suas vidas e preencher uma lacuna no que se refere aos estudos literários nipônicos em solo brasileiro.

**Palavras-chaves:** Literatura japonesa; Período Heian; Izumi Shikibu; Ono no Komachi.

**ABSTRACT:** We aim, from this article, to present two most famous poets in the history of Japanese literature: Ono no Komachi and Izumi Shikibu. Women of great beauty lived in an age - the Heian period - in which beauty was part of the small details of the vivid court. Women who shared their sentimental anguish,

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Possui mestrado em Literatura e Estudos Culturais pelo mesmo programa. Graduação em História e em Filosofia pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é professora da educação básica pelo estado da Paraíba. [ayannealmeidasouza@hotmail.com](mailto:ayannealmeidasouza@hotmail.com)

the pain of loss, female sexuality in a moment and a society in which women had little or no direct possession. Our work aims, therefore, to show the poetry of Komachi and Shikibu, as well as their lives and fill a gap with regard to Japanese literary studies on Brazilian soil.

**Keywords:** Japanese literature; Heian age; Izumi Shikibu; Ono no Komachi.

## INTRODUÇÃO - A LITERATURA E A POESIA DO JAPÃO

O impacto que o Japão causou no mundo moderno é imenso. Ocupando uma área de pouco mais de 377 mil km<sup>2</sup> e possuindo cerca de 126 milhões de habitantes, constituiu-se como a sexta economia do planeta, garantiu o lugar de líder indiscutível no cenário político-econômico. Nenhum outro país conseguiu posição mais considerável na história contemporânea mundial. Única nação a sofrer o devastador choque de um ataque nuclear, o Japão sobreviveu e é uma das mais poderosas nações da Terra.

Essa nova postura para com o Oriente permitiu que a cultura japonesa, em suas mais amplas dimensões, pudesse despertar, mais uma vez, o interesse – e não só do senso comum, como também de cientistas das mais variadas áreas – do Ocidente, que lançam cada vez mais novas abordagens, de amplas perspectivas, que enriquecem o fascínio que a cultura oriental, e mais especificamente a japonesa, exerceu – e exerce – nos ocidentais.

A literatura do Japão parece viver uma fase fértil no que diz respeito ao mercado ocidental, uma vez que popularizou-se a oeste de Greenwich, principalmente com o prêmio Nobel de literatura dado ao escritor japonês Kazuo

Ishiguro, em 2017<sup>2</sup>, demonstrando que a literatura japonesa possui uma longa e rica história, tal como a literatura de qualquer país europeu ou americano, tanto na prosa quanto na poesia.

A história da literatura japonesa recobre um espaço temporal de cerca de dois mil anos, sendo fortemente influenciada em seus primórdios pela cultura chinesa. A partir do século XIX, com as mudanças político/econômico/social/culturais trazidas com o início da era Meiji (1868-1912) e a conseqüente abertura do país às nações capitalistas do Ocidente, a literatura japonesa também sofreu influências dos estilos dos escritores ocidentais.

Divide-se a história da literatura nipônica, costumeiramente, para fins didáticos, em três períodos – clássico, medieval e moderno. As primeiras obras foram escritas ainda no período Nara<sup>3</sup> (710-794). Nesta época, encontramos o *Kojiki* (em 712), que registra a mitologia japonesa e as lendas antigas; o *Nihonshoki* (em 720), crônica voltada para um aprofundamento muito mais histórico, constituindo-se como o segundo livro mais antigo do Japão, de acordo

---

<sup>2</sup> Kazuo Ishiguro não foi o primeiro escritor japonês a receber o Nobel de literatura, em 2017. Em 1968, Yasunari Kawabata foi o primeiro escritor nipônico a quem o prêmio fora ofertado e em 1994, Kenzaburo Oe tornou-se o segundo a ser agraciado com o prêmio máximo da Literatura mundial.

<sup>3</sup> Período de fortalecimento da unidade nacional bem como o poder da corte imperial. Época da formação de santuários xintoístas e templos budistas. Adoção da cultura chinesa e desenvolvimento de padrões japoneses na arte e na criação literária. Os mais antigos documentos existentes sobre mitologias e lendas do período pré-histórico do Japão foram publicados neste período.

Disponível

em:[http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo\\_Nara&printable=yes](http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo_Nara&printable=yes))

com a imperatriz *Gensho*, informação presente nos *Anais dos Imperadores do Japão* (*Nihon Odai Ichiran*), compilado por Julius von Klaproth, editado e publicado em francês no ano de 1834, na Alemanha; e o *Man'yōshū*, a primeira ontologia poética que reúne as primitivas manifestações líricas das baladas primevas, compiladas nesta primeira ontologia de poesia japonesa realizada por Otomo no Yakamochi, por volta de 759.

O período Nara é marcado pelo poder das imperatrizes, que se destacaram por sua soberania e sabedoria, além de incrível sagacidade, beleza e sensibilidade. Dos setenta e quatro anos que discorrem o período Nara, trinta anos ficaram sob domínio das imperatrizes Genmei (707-715), Gensho (715-724) – filha da imperatriz anterior – e Koken (749-758) que, posteriormente, assumiu novamente o poder sob a denominação de Shotoku (764-770). Inclusive, os vinte e cinco anos de governo do imperador Shomu (724-749) não podem ser mencionados sem que nos reportemos a sua esposa, a imperatriz Komyo, retratada por sua caridade e bondade, tendo construído instituições para tratar os doentes e para abrigar os pobres e os órfãos.<sup>4</sup>

A poesia japonesa, além disso, segundo os estudos de Jane Reichhold (1986), nasceu ainda no período matriarcal e, tal como sucedeu em outras sociedades e culturas igualmente matriarcais, as mulheres também eram vistas e tratadas como espécies de deusas, seres sagrados. Foram elas as autoridades

---

<sup>4</sup> Nikkeypedia. Disponível em:

[http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo\\_Nara&printable=yes#As\\_mulheres\\_no\\_poder](http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo_Nara&printable=yes#As_mulheres_no_poder) . Acesso em: 10/02/2019.

primevas, eram as líderes ritualísticas dos cultos sagrados, do nascente sentimento religioso, uma vez que a religião emerge como primeira expressão do entendimento humano.

Esse aspecto foi, em parte, como afirma Reichhold (2014), responsável pela aceitação e até veneração das mulheres enquanto poetisas mesmo após o poder patriarcal já se encontrar instalado no âmbito secular e religioso. Como atesta a autora, a primeira recopilação de poesias japonesas, o *Man'yoshu*, efetuada por volta do século VIII, trazia ao menos 1/3 de poetas do sexo feminino. Ademais, é importante salientar que grande parte desta primeira coleção estava assentada em trabalhos antigos que foram passados de geração a geração pela oralidade. Grande parte destes poemas de autoria feminina são provavelmente de áreas remotas, lugares nos quais o patriarcalismo ingressara lentamente.

Uma das primeiras características do *Man'yoshu* é a democracia temática e autoral que o marca: poemas produzidos por cortesãos contém poesia escrita de imperatrizes e prostitutas, esposas e amantes. Como salienta Reichhold (s/d), essa variedade poética revela não somente uma vasta gama de interesses, mas também as muitas percepções sobre a vida, bem como a revelação de diferentes visões poéticas e técnicas de escrita poética.

Levando o acima exposto, pretendemos apresentar duas poetisas da era clássica da literatura japonesa, Ono no Komachi e Izumi Shikibu, duas mulheres reconhecidas não somente por suas belezas, bem como por suas produções

poéticas de cunho erótico e amoroso. Duas poetisas que fizeram parte do período florescente da arte japonesa, cortesãs marcadas pela beleza e pela sensibilidade da época dourada da poesia japonesa: o período Heian.

## 1 A POESIA CLÁSSICA JAPONESA E O PERÍODO HEIAN

Costuma-se enquadrar o período clássico da literatura japonesa durante a dinastia Heian, última divisão da história japonesa, que abarca de 794-1185 e recebe o epíteto de *Capital de Época*, Heian-kyo, atual cidade de Kyoto. Foi também a época áurea da história da arte do Japão. Nesta época, o budismo, o taoísmo, entre outras muitas influências vindas da China, conquistou seu espaço em território nipônico.

Foi o supremo período da corte imperial do Japão, marcado pela arte e, principalmente, pela produção literária e, especificamente, poética, uma época na qual houve a preponderância de escritoras geniais. Segundo Mariko Aratani e Jane Hirshfield, responsáveis pela tradução dos poemas de Ono no Komachi e Izumi Shikibu do japonês para o inglês, compilados no livro *The ink dark moon* (1990), salienta que a poesia feminina da época Heian, especificamente das duas poetisas as quais apresentamos aqui, estava marcada por uma profunda subjetividade, passionalidade e complexidade, inaugurando um estilo poético de grande expressividade pessoal, excelente técnica literária, além de uma filosófica e emocional densidade.

A literatura, à época, era comumente e quase restringida aos espaços da corte imperial e dos templos budistas. Foi um período copioso da produção poética do Japão e produziu muitos nomes femininos cujas criações poéticas estavam em ascensão, tais como Ono no Komachi, Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, Sei Shonagon, entre outras. Escrevendo em um período no qual a cultura da corte estava florescendo, estas poetisas possuíam uma consciência espiritual e um erotismo de grande intensidade e exploraram suas experiências, com destaque para a poesia de Izumi Shikibu, com observações precisas, detalhadas e intimistas e com uma dinâmica lírica profunda.

O período Heian foi também uma época marcada pela apreciação do estético, do Belo, de culto à Beleza. Esse era, aliás, considerado um importante atributo que as pessoas deveriam possuir. Do ponto de vista feminino, as mulheres costumavam colocar pó em seus rostos, pintar os lábios de vermelho e raspar as sobrancelhas, redesenhando-as em tamanho maior; mantinham os cabelos compridos e negros, sempre brilhantes e suas vestimentas – os *Kimonos* - eram compostas de um manto de doze camadas de tecido, o *Junihitoe*. Tecidos e estampas costumavam ser determinados pelos estamentos sociais bem como pelas estações do ano. Os mantos obedeciam a combinações florais que diziam respeito às mudanças sazonais de cada mês ou estação.

No período Heian, a corte apoiava os artistas e grande parte dos poetas eram cortesãos e damas de companhia. A escrita poética, como reflexo do próprio ambiente da corte, era sofisticada e elegante, expressando uma densa e

íntima emoção através da retórica, iluminando determinadas áreas das experiências humanas, tal como coloca Aratani e Hirshfield (1990), através de uma literatura que prezava Beleza, Verdade e Compreensão insuperáveis jamais encontrada em qualquer outra época da história do Japão.

As poetisas por nós aqui analisadas foram ambas representantes famosas da poesia do período Heian, distinguindo-se no gênero poético *waka*<sup>5</sup>, sendo consideradas, inclusive, duas das melhores poetas dentro deste estilo literário. Mulheres de grande beleza, com escrita apaixonante, uma literatura feita com as entranhas e que traduziram em seus fazeres poéticos as paisagens idílicas do Japão do período clássico, bem como o comportamento da corte, os lugares e os papéis das mulheres na sociedade japonesa e, principalmente, suas aventuras amorosas e paixões proibidas.

## 2 AS FILHAS DA CORTE: POEMAS DE AMOR E DE PAIXÃO

Segundo Hirshfield (1990), a atual cidade de Kyoto, denominada de Heian-Kyo há mil anos, era uma cidade mais populosa que qualquer outra cidade da Europa à mesma época e um dos poucos centros de cultura erudita do mundo. Enquanto os homens aristocráticos enveredavam pelos caminhos da política, as mulheres oriundas de famílias nobres, por volta dos catorze anos, tornavam-se

---

<sup>5</sup> O poema waka (significando, literalmente, “poema japonês”) tornou-se popular entre a corte japonesa do século X através de sua forma curta, o tanka (significando, literalmente, “poema curto”), formado por uma composição de 31 sílabas, dispostas em versos de 5-7-5-7-7. (PICHINI; CUNHA, s/d, p.2).

damas de companhia dos membros da família imperial. Apenas através de um casamento vultoso as filhas da aristocracia conseguiam escalar os estamentos sociais. Entretanto, enquanto damas de companhia, essas jovens possuíam impecável educação e eram extremamente cultas e consideradas, esteticamente, iguais aos homens.

Separadas em seus quartos individuais, estas meninas possuíam deveres oficiais a serem cumpridos, entretanto, na maior parte do tempo, eram deixadas sob suas próprias responsabilidades. Ainda que se dedicassem, seguramente, às, muitas distrações, como a música, a vasta produção poética feminina, principalmente no que diz respeito à poesia amorosa, demonstram que deram preferência à expressão de suas experiências passionais. Possuir amores era algo aceitável entre as mulheres aristocráticas ainda solteiras, enquanto a poligamia era bem resolvida entre os homens. Desse modo, como salienta Hirshfield (1990), o amor erótico e suas consequências foram temáticas exploradas dentro da poesia.

Por conta da flexibilidade cultural da corte do período Heian, as relações entre homens e mulheres eram bem melhor toleradas do que o foram em outras culturas. Como geralmente os casamentos eram arranjados pelas famílias, era comum que os homens tomassem uma segunda esposa ou mantivessem amantes. Possuir amores secretos tornou-se uma situação cômoda para eles. Tanto podiam instalar em suas residências uma segunda esposa, como também poderiam possuir várias amantes em muitos locais diferentes.

De acordo com Hirshfield (1990), uma mulher solteira poderia, por sua vez, possuir muitos amantes, desde que mantivesse a discrição. Uma esposa, por outro lado, estava confinada a um só homem e esperava-se dela total fidelidade após o casamento. Contudo, de um modo geral, as mulheres durante o período Heian dispuseram de certa independência no que concerne a assuntos de cunho sentimental. Podiam possuir propriedade e receber heranças ou economias em seu próprio nome; em vista disso, eram capazes de negar pretendentes a possíveis casamentos, ou mesmo decidir-se pelo divórcio, pois teriam como manter-se. Entretanto, nem sempre essa promiscuidade feminina era tolerada por um dos amantes. Tendo como protetor na corte Fujiwara no Michinaga, o homem mais poderoso do Japão à época, Izumi Shikibu possuía muitos amantes. Vendo, certa vez, o leque de Shikibu nas mãos de um de seus muitos admiradores, Michinaga tomou-o e escreveu essas palavras: “Fan of a floating woman” (HIRSHFIELD, 1990, p.139). Izumi, por sua vez, respondeu com esses versos:

Some cross the Pass of Love,  
Some don't.  
Unless you are the watchman there  
It is not your right  
To cast blame.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> apud HIRSHFIELD, 1990, p.139.

De acordo com Hirshfield (1990), nossa principal fonte sobre as mulheres no período Heian, o indício do começo de um romance, para uma mulher, apresentava-se quando lhe chegava à porta um bilhete com um poema escrito em cinco linhas caligrafadas por uma mão desconhecida. Se, por acaso, a mulher achasse o poema excitante – o poema escrito possui conteúdo apto ao que deseja propor e está escrito com caligrafia elegante e sofisticada – ela, então, responderia ao poema com outro poema demonstrando abertura ao idílio amoroso e encorajando o pretendente a visitá-la na obscuridade da noite. Tanto em Komachi quanto em Shikibu, podemos observar essa sugestão, além de um intenso erotismo:

No way to see him  
On this moonless night –  
I lie awake longing, burning,  
Breasts racing fire,  
Heart in flames.<sup>7</sup>

Summer night,  
A rap at the gate,  
A rap at the door...  
How hope answers  
The water rail's knock.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> apud HIRSHFIELD, 1990, P.185.

<sup>8</sup> apud HIRSHFIELD, 1990, p.476.

Esta primeira noite, ainda segundo Hirshfield (1990), deveria ser dedicada ao sexo e à conversação. Os amantes buscavam se conhecer, entretanto, seguindo as etiquetas da época, os homens costumavam reclamar da brevidade da noite, uma vez que deveriam se apresentar madrugada adentro e irem embora nas primeiras luzes da alvorada. Antes de se dispor aos seus afazeres cotidianos, o homem, sempre seguindo as regras da etiqueta do amor clandestino, deveria enviar um novo poema que deveria retornar com a resposta da mulher. Os poemas trocados precisavam expressa exatamente as imagens e os matizes, as sensações e os acontecimentos da noite que acabara de passar. As visitas subsequentes deveriam ocorrer nas mesmas circunstâncias até que a relação fosse oficializada ou acabasse.

Como afirma Hirshfield (1990, p. 107):

Once she had given her heart, a woman was left to await her lover's letters and appearances at her door at nightfall. Should he fail to arrive, there might be many explanations – the darkness of the night, inclement weather, inauspicious omens preventing travel, or other interests. Many sleepless nights were spent in hope and speculation, and, as evidenced by the poems in this book, in poetic activity. Throughout the course of a relationship, the exchange of poems served to reassure, remind, rekindle or cool interest, and, in general, to keep the other person aware of a lover's state of mind. At the same time, poetry was a means of expressing solely for oneself the uncertainties, hopes, and doubts which inevitably accompanied such a system of courtship, as well as a way of exploring other personal concerns. (HIRSHFIELD, 1990, p. 107)

Nos versos de Komachi, podemos perceber esta nuance da espera da mulher apaixonada descrita por Hirshfield:

Did he appear  
Because I fell asleep  
Thinking of him?  
If only I'd known I was dreaming  
I'd never have wakened.<sup>9</sup>

Como percebemos, houve a tentativa, no período Heian, de aproximar a arte, mais precisamente a poesia, da comunicação cotidiana, do dia-a-dia, dando uma dimensão estética de beleza e sensibilidade a todos os âmbitos da existência. É justamente esse aspecto do cotidiano, no que diz respeito às relações amorosas, à expressão das passionalidades e do erotismo, que pretendemos mostrar na escrita de Ono no Komachi e Izumi Shikibu, mulheres não somente excepcionais em seus tempos no que diz respeito ao literário, mas também como as mais belas e desejáveis mulheres de suas gerações.

### 3 ONO NO KOMACHI E IZUMI SHIKIBU – BELEZAS PROVERBIAIS NO PERÍODO HEIAN

De acordo com Janick Belleau (2008), a escrita feminina tem evoluído e passado por profundas mudanças, embora a autora questione sobre se há,

---

<sup>9</sup> apud HIRSHFIELD, 1990, p. 173.

realmente, uma característica que permita enquadrar a literatura escrita por mulheres como um gênero a parte, uma vez que, nascer macho ou fêmea, não implicaria possuir uma escrita masculina ou feminina. Se levarmos em consideração o gênero *haikai*, herdeiro direto do *tanka*, tal como salienta a autora, tanto homens quanto mulheres dissertaram sobre os mesmos temas, tais como a natureza – temática muito própria do *haikai* -, a sociedade, a intimidade, bem como sobre a amizade, relações humanas, o cotidiano.

Analisando a escrita produzida por mulheres – levando em consideração elementos como pontuação, por exemplo -, pode-se fazer uma ponte com a própria produção haikaísta masculina, de mestres como Bashô. Há tantas formas, técnicas e estilos de escrita entre mulheres, bem como entre homens, que seria difícil reunir critérios que possibilitassem categorizar a escrita propriamente feminina como diferente ou algo a parte da dos homens. Não seriam poucas as dificuldades.

Levando em consideração o acima exposto, encontramos no período Heian a figura de Ono no Komachi (825 - ?), poetisa do gênero *waka*, antecessor ao *haikai*, considerada, inclusive, um dos seis melhores poetas dentro deste estilo. Dona de uma beleza física inusual, é considerada no Japão contemporâneo sinônimo de feminilidade, além de pertencer ao grupo dos Trinta e Seis imortais<sup>10</sup> da poesia japonesa.

---

<sup>10</sup> Grupo de poetas japoneses dos períodos Asuka, Nara e Heian, reunidos por Fujiwara no Kinto como exemplos de habilidade poética do Japão.



**Figura 1** Ono no Komachi por Toyota Hokkei (1780-1850) - Período Edo - 21 x 18.3 cm – nanquim sobre papel - Museum of Fine Arts, Boston.

Filha de Yoshisada, senhor de Dewa, nascida em Akita provavelmente em 834, uma vez que o auge de sua produção poética encontra-se em meados do século IX, pouco se sabe sobre sua vida. O *Kokin Wakushu*, antologia poética do período *Heian*, compilado pelo imperador Uda e publicado por seu filho, Daigo, em 905, conservou as trocas poéticas entre Ono e muitos de seus amantes, cujos nomes constam nestas poesias compiladas. (citação poética)

Foi dama de companhia a serviço do imperador Ninmyo e após o falecimento deste, por volta de 850, passou a relacionar-se com outros homens.

Izumi Shikibu (974?-1034), filha de Oe Masamune, escreveu durante o período no qual o melhor da poesia cortesã da época Heian estava no auge. Também consta entre os *Trinta e Seis importantes da poesia japonesa* e é considerada, inclusive, segundo McMillan (2008), como a melhor poetisa de todo o período Heian, cuja produção poética inclui cerca de 242 poemas e tendo sido contemporânea da imperatriz Joto Mon'in. De acordo com Mulhern (1994, p.154): “Torn between worldly ties and physical desire, Izumi Shikibu left a wealth of passionate love poetry, fueling rumors that purported that she was a femme fatale with numerous lovers besides her two husbands and two princely lovers”.



**Figure 2** Izumi Shikibu por Komatsuken, 1765 - Período Edo - 20.2 x 19.1 cm – Nanquim sobre papel - William S. and John T. Spaulding Collection.

Tanto Ono quanto Izumi possuem lendas a respeito de suas vidas amorosas. Desde o século XI os boatos sobre as relações de Ono com vários amantes, tais como Ariwara no Narihira, poeta contemporâneo a si e também membro do *Rokkasen*<sup>11</sup>, permeavam as penas de muitos escritores. Uma das histórias mais emblemáticas sobre Ono no Komachi é a respeito do tratamento duro e indiferente que despendia aos seus amantes.

Keen (1999) relata que Ono teria prometido a Fukakusa no ShoSho, um de seus amantes, um cortesão de elevada patente, que se ele a visitasse, continuamente, durante cem noites consecutivas, ela se tornaria efetivamente a sua amante. Ele procedeu como desejava Ono. Visitou-a todas as noites, independente das intempéries que pudessem surgir; entretanto, veio a falecer na noite noventa e nove.

Izumi Shikibu, por sua vez, teve uma série de *affaires* na corte, além de um casamento e um divórcio. Antes mesmo de casar-se com Michisada, teria sido amante de alguns homens em Kyoto. Ainda casada com Michisada, teve uma relação extraconjugal com o filho do imperador, o príncipe Tametaka. Em consequência do escândalo provocado pela traição, o marido solicitou, então, o divórcio e Izumi também foi deserdada pela família. Outro príncipe, Atsumichi, também consta como tendo sido um amante público de Izumi até a morte daquele, em 1007. (citação poética)

---

<sup>11</sup> Grupo composto por seis poetas de meados do século IX e cujos nomes constam como os mais notáveis poetas de suas gerações.

Como podemos perceber, Ono e Izumi foram personagens cujos comportamentos eram inusuais para uma mulher dentro de uma cultura tão patriarcalista quanto a japonesa. Entretanto, vale ressaltar que os hábitos aristocráticos da corte do período Heian demonstrou ser um ambiente propício para estas escritoras e suas aventuras amorosas, profundamente expressas em suas poesias, principalmente o papel preponderante dado à poesia como meio de expressão íntima e na conduta da vida cotidiana. De acordo com Hirshfield (1980), além do estamento social herdado pela posição familiar na escala social, a exibição bem sucedida da sensibilidade estética era o principal meio para se estabelecer diferenças entre pessoas comuns e as que frequentavam a corte.

The skills, subtle judgment, and taste demonstrated in the mixing of incense, the layering of patterned silk kimonos, musical performance, painting, dance, and above all the writing and recitation of poetry, figured greatly both in one's appeal as a prospective romantic partner and in one's prospects for official advancement. No significant experience was considered complete without its accompanying poem, and conversely, the desire to give an experience formal expression in poetry was itself the mark of the presence of deep emotion for an educated person. (HIRSHFIELD, 1980, p.53 de 1658/format Kindle)

A cultura aristocrática do período Heian mostrou-se como um indubitável auspício benéfico para o desenvolvimento das produções literárias femininas por inúmeras razões, mas a principal situa-se na centralidade dada às artes em geral dentro da vida cotidiana. A maior parte dos homens escritores compunham em

caracteres chineses, uma vez que a linguagem provinda da China havia penetrado no Japão por volta do século IV ou V como sendo a primeira escrita japonesa.

A escrita chinesa servia, portanto, como meio oficial de comunicação pelo governo, bem como pelo discurso erudito da época, obtendo a mesma importância e função que o *latim* possuía durante a Idade Média. As mulheres, haja vista que não recebiam educação formal e, por isso mesmo, desconheciam a escrita chinesa, só obtiveram, segundo Hirshfield (1990), os meios adequados para que pudessem criar literariamente por volta do século VIII, quando um novo sistema de escrita foi concebido para adaptar os caracteres chineses à fonética do japonês.

Consequentemente, como bem salienta a autora, concentrando esforços na língua vernácula e sem a necessidade de possuir modelos masculinos a fim de que, através deles, tivessem de se adequar aos pré-requisitos de uma escrita estrangeira, as mulheres puderam se dedicar a desenvolver todo potencial literário, através de poemas, diários e contos, nos quais deixaram gravadas suas experiências públicas e privadas, expressando os mais profundos sentimentos dos aspectos de suas vidas. (citação poética)

Sobre a produção poética do período Heian, temos no prefácio de Ki no Tsurayuki para o *Kokinshu* (por volta de 905):

The poetry of Japan has its seeds in the human heart and mind and grows into the myriad leaves of words. Because people experience many different phenomena in this world, they express that which they think and feel in their hearts in terms of all that they see and hear. A nightingale singing among the blossoms, the voice of a pond-dwelling frog – listening to these, what living being would not respond with his own poem? It is poetry which effortlessly moves the heavens and the earth, awakens the world of invisible spirits to deep feeling, softens the relationship between men and women, and consoles the hearts of fierce warriors. (apud HIRSHFIELD, 1990, p. 69)

A poesia torna-se uma linguagem natural provinda de um coração atento, um irresistível ato que emerge sem qualquer esforço e que responde, no indivíduo, a uma vocação natural humana, qual uma força capaz de modificar a ordem da existência e essa noção sobre a poesia no período Heian era compartilhada por todos os membros da sociedade. Todos os fenômenos naturais – e como tais também entendia-se a própria vida humana e suas experiências – continham ressonâncias do fazer poético, tais como: a abertura das flores na primavera, ou a neve no inverno; a morte de uma criança, a gestação de uma mulher, a lua no firmamento, um funeral, um discurso oficial. Nada estaria completo sem um verso que o acompanhasse.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ono no Komachi e Izumi Shikibi transformaram-se em lendas mesmo depois de tantos séculos após suas mortes. Suas poesias, ainda que pouco

pesquisadas, ganham prestígio e carisma em meio às novas investigações que permeiam a área da literatura oriental e, mais especificamente, da literatura japonesa. Ono no Komachi, particularmente, tornara-se mítica ainda à época de seu falecimento e as histórias que se contavam sobre seus relacionamentos eróticos tornaram-se, constantemente, temáticas de muitos poemas.

Poemas e baladas folclóricas sobre ambas as autoras muito pouco tratavam sobre suas incríveis habilidades enquanto poetisas, mas abordavam, antes, suas grandes belezas e desejos irrefreáveis que provocavam nos admiradores. Como observamos, na cultura do período Heian, escrever poemas com uma estética de grande sensibilidade e estilística impecável poderia tornar muito mais respeitável e admirável a personalidade de um determinado autor/autora.

Costuma-se acordar que Komachi tenha terminado seus dias no isolamento e na solidão, com pouco bens materiais, residindo fora dos muros da cidade enquanto ainda escrevia poemas e possuindo um profundo e venerável conhecimento sobre os ensinamentos budistas. Izumi Shikibu, por sua vez, teve melhor condição ao final de sua vida. Tornou-se a mais grandiosa poetisa da corte imperial ainda em vida. Em seu famoso diário, relatou, em uma mistura de pros e poesia, Shikibu registrou o início e o desenrolar de muitos de seus casos. Casou-se uma segunda vez após o escândalo de seu primeiro casamento que provocou a sua privação ao direito de receber a herança paterna. Saiu da corte ao final da vida, para a qual jamais retornaria. Morreu aos sessenta anos. Sua

reputação apenas cresceu após sua morte e é considerada, atualmente, como a maior poetisa da história da literatura do Japão.

Tanto Shikibu quanto Komachi não eram apenas profundamente apaixonadas, mas intensamente religiosas. Uma investigação sobre as questões mais profundas da vida de ambas as autoras percorre o núcleo do trabalho de cada poetisa. Izumi Shikibu costumava, de tempos em tempos, sair da atmosfera da corte para ficar em total isolamento em um dos pequenos mosteiros budistas nas montanhas, nos quais os hóspedes poderiam morar entre os monges.

Tinha por hábito reservar períodos limitados para a contemplação e o retiro espiritual. Da mesma forma, os poemas de Komachi refletem uma visão profundamente budista da existência como mudança incessante, um constante devir, e versam repetidamente sobre a questão sobre o que, em nossa experiência da realidade, pode ser considerado, de fato, como “real”. Um dos prazeres profundos na poesia de Komachi é descobrir o caminho que, para essas mulheres, a metafísica do ensino religioso e o curso tumultuado do coração no amor confirmam uma única verdade: a impermanência do ser. O empenho de chegar a alguma aceitação e compreensão dessa inevitável transitoriedade ilumina profundamente seu trabalho.

Komachi e Shikibu destacaram-se, portanto, como dois dos maiores exemplos de poetas em uma era de grandeza e veneração pelo Belo, não simplesmente por alcançarem uma habilidade técnica inquestionável, mas porque usaram a poesia como um meio de reflexão e introspecção.

Cada uma delas dissertou as próprias experiências com uma franqueza e honestidade incomuns em qualquer outra época da história do Japão. A consequência disso é que, mil anos depois de suas mortes, podemos ainda ler suas poesias, que continuam estética e estilisticamente precisas e de um virtuosismo técnico inigualável. Descrevem, com grande sensibilidade, nossas próprias experiências, as mais corriqueiras e centrais para a condição humana: o amor, a perda, a morte, a sexualidade, o reflexo do sofrimento na beleza e evanescência do mundo natural. A poesia de ambas as autoras demonstra ser um esforço por compreender melhor o mundo, a natureza do ser.

## REFERÊNCIAS

BELLEAU, Janick. **Women's writing and Haiku** – Thematic and Evolution. Translation from French by Dorothy Howard. Haiku Canada Conference, Ottawa, may, 2008.

HIRSHFIELD, Jane (org). **The ink dark moon: love poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu**. Tradução para o inglês de Jane Hirshfield e Mariko Aratani. New York, US: Vintage Books, 1990. [Kindle]

KEENE, Donald. **A History of Japanese Literature** Vol. 1: Seeds in the Heart - Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century. New York: Columbia University Press, 1999.

KLAPROTH, Julius von. **Anais dos Imperadores do Japão**. 1834 - Nihon Ōdai Ichiran (Nipon O dai itsi ran or Annales des empereurs du Japon). traduction par M. Isaac Titsingh avec l'aide de plusieurs interprètes attachés au comptoir hollandais de Nangasaki; ouvrage re., complété et cor. sur l'original japonais-

chinois, accompagné de notes et précédé d'un Aperçu d'histoire mythologique du Japon, par M.J. Klaproth. Paris: Oriental Translation Fund.

MCMILLAN, Peter. **One Hundred Poets, One Poem Each**. N.Y., US: Columbia University Press, 2008.

MULHERN, Chieko. **Japanese Women Writers: a Bio-Critical Sourcebook**. Westport, Connecticut, US: Greenwood press, 1994.

**NIKKEYPEDIA**. Disponível em:  
[http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo\\_Nara&printable=y](http://nikkeypedia.org.br/index.php?title=Per%C3%ADodo_Nara&printable=y)  
es Acesso em: 10/02/2019.

PICHINI, Ana Maria Sigas; CUNHA, Andrei dos Santos. **Poemas no cotidiano japonês da era Heian em “O Romance do Genji”**. Jornada UFRGS de Estudos Literários [Anais]. 2012. Disponível em:  
<https://www.ufrgs.br/ppgletras/IIjornadaestlit/artigos/estrangeira/PICHINIAnaMaria.pdf> Acesso em: 10/02/2019.

REICHHOLD, Jane. **Haiku Rules that Have Come and Gone**. Disponível em: [www.haiku.com](http://www.haiku.com) Acesso em: 10/02/2013.

REICHHOLD, Jane; REICHHOLD, Werner. **Symbiotic Poetry**. Gualala, CA: AHA Books, 2014.

REICHHOLD, Jane. **Those women writing Haiku**. In: The Haiku foundation, 1986. Disponível em:  
<https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/133bdb4477b11474afdfb142afbe7427.pdf> Acesso em: 10/02/2019.

Recebido em: 20 jun. 2019.

Aceito em: 10 jul. 2019.

CONTEMPLANDO O ÍNTIMO COM OTOKO UENO EM  
*BELEZA E TRISTEZA*

CONTEMPLATING THE INNER SELF WITH OTOKO UENO IN  
*BEAUTY AND SADNESS*

Yara Nogueira dos Anjos Carrilho Siqueira<sup>12</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho refere-se à obra *Beleza e Tristeza*, de Yasunari Kawabata, no tocante à contemplação por meio de uma das personagens principais, Otoko Ueno. Revisamos o estilo de escrita do autor, estudioso e promotor da cultura japonesa clássica, que inclui elementos da estética clássica na obra e que se relacionam à personagem analisada. Encontramos nas divisões seguintes questões como o íntimo de Otoko que se estende às outras personagens, tornando-a fragmentada e dando uma impressão de falta de profundidade, e como isso transforma a imagem dos outros em uma reflexão da mesma. Esse reflexo, por ela contemplado, acaba também por ser rotulado como narcisismo pelo próprio autor dentro do romance.

**Palavras-chave:** Yasunari Kawabata; *Beleza e Tristeza*; Contemplação; Íntimo; Otoko Ueno.

**ABSTRACT:** This article was written in reference to *Beauty and Sadness*, by Yasunari Kawabata, concerning the act of contemplation through one of its main characters, Otoko Ueno. We revised the author's writing style, scholar and promoter of classical Japanese culture, which includes the classical aesthetics

---

<sup>12</sup> Graduanda do curso de Letras – Japonês na Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba – Paraná. E-mail: yarancwb@gmail.com.

found in this literary work and correlates to the character we have analyzed. In the following sections we discuss how Otoko's inner self extends into characters she is closely related to, turning her into a fragmented version of herself and gives the impression of a lack of depth, the image of others turning into a reflection of herself as a result. This reflection, as contemplated by her, is identified as narcissism by the author himself in the book.

**Keywords:** Yasunari Kawabata; *Beauty and Sadness*; Contemplation; Inner self; Otoko Ueno.

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 O ESTILO DO AUTOR

Yasunari Kawabata nasceu em 1899 em Ôsaka, Japão. Estudou literatura na Universidade Imperial de Tóquio e teve como foco de seus estudos a Era Clássica japonesa, cuja estética viria incorporar em suas obras.

Encontramos na estética clássica japonesa termos que buscavam descrever sentimentos vagos e alheios à cultura ocidental, a exemplo de *mono no aware*. O termo carrega o sentimento de “sensibilidade para com as coisas”, de caráter individual, geralmente acompanhado de uma melancolia peculiar. (SHIRANE, 1987).

A *mono no aware* acompanha e se faz igualmente fundamental a contemplação das coisas, aspecto que dá o norte de obras como *Beleza e Tristeza*, em que uma conclusão para a história não carrega importância alguma para o

que Kawabata deseja nos apresentar – a beleza da obra está em seus momentos, em seus detalhes (Informação verbal)<sup>13</sup>.

Pode-se, ainda, relacionar a obra analisada com o termo a partir de suas denominações em *kanji*<sup>14</sup>. O *kanji* para “tristeza” no título original da obra, 哀しみ *kanashimi*, é o mesmo que o utilizado em *aware* 哀れ.

## 1.2 SOBRE A PERSONAGEM ANALISADA

Otoko Ueno é uma das principais na obra *Beleza e Tristeza*, não apenas por estar presente e atuar em muitas das cenas, como também por ter sua presença marcada por intermédio da fala ou dos pensamentos de outras personagens. Seu nome nos é introduzido por sua ligação com Toshio Oki, outra personagem principal, já nas primeiras páginas da obra. Porém, não é revelada de imediato a relação entre Oki e a própria Otoko; mais especificamente, a relação que possuíam.

Tratando-se de uma obra e de personagens japonesas, o nome de Otoko é originalmente escrito com *kanji*. São dois para o sobrenome e dois para o nome, nesta ordem: 上野音子, *ueno otoko*. Os dois *kanji* usados em seu sobrenome são os mesmos que os de Ueno, denominação de um distrito de Tóquio; já em seu nome, temos *oto* 音, significando *som*, e *ko* 子, *criança*.

---

<sup>13</sup> ISOTANI, Mina. **Teoria da Literatura em Japonês**. Curitiba, 2017. Informação verbal.

<sup>14</sup> Caracteres chineses integrados e adaptados à escrita japonesa.

No distrito de Ueno está localizado o famoso parque público de mesmo nome, este que abriga, entre outros, o Templo Tōeizan Kan'eiji<sup>15</sup> e o Museu Nacional de Tóquio<sup>16</sup>. Como propriedade pública e lar de museus, podemos associar o parque à própria personagem – cuja história é perpetuada através da obra *Uma garota de dezesseis anos*. A obra é escrita por Oki e descreve o seu caso amoroso com a jovem Otoko, apesar de já ser um homem muito mais velho e casado. A obra torna essa memória uma propriedade pública de forma similar que o parque e, mais especificamente, um museu tornam públicos vários pedaços de história.

Aliado a essa questão, temos *oto*, ou som, que após ser produzido inicialmente por sua fonte e reverberar até um ponto que não podemos controlar, ao menos não em uma primeira instância, sem planejamento. E em Otoko essa história reverbera quase incessantemente; é ao mesmo tempo aquela que proporcionou a existência da história e seu resultado.

A história de amor entre a adolescente e o homem casado foi tão permeada de amor quanto de dor. A jovem engravidou e perdeu a criança, enquanto Oki já tinha um filho com sua e esposa, pouco depois que Otoko perdeu sua criança nascida prematuramente, Oki e sua esposa tiveram uma filha, fato que também serviu para aumentar sua dor. Pouco depois de perder seu bebê, acabou por ser internada em um manicômio, mais devido à dor excruciante em

---

<sup>15</sup> JAPÃO. Tokyo Convention & Visitors Bureau. Ueno Park . Disponível em: <<https://www.gotokyo.org/en/kanko/taito/spot/40031.html>>. Acesso em: 23/06/2017.

<sup>16</sup> JAPÃO. Tokyo Convention & Visitors Bureau. Tokyo National Museum. Disponível em: <<https://www.gotokyo.org/en/kanko/taito/spot/40346.html>>. Acesso em: 23/06/2017.

sua alma do que a uma doença propriamente dita. O som dessa criança perdida e a qual nunca viu ou ouviu também se manteria presente no resto de sua vida.

Como para se afastar dessa realidade, Otoko e sua mãe se mudam para Quioto. Porém, assim como Quioto se mantém como um símbolo do passado do país, o mesmo ocorre com Otoko; inclusive, não apenas o Japão tradicional permeia sua vida, como o seu passado particular.

Em Quioto que a personagem estuda pintura e mais tarde tem sua arte reconhecida. Após uma exposição em Tóquio, uma jovem chamada Keiko fica encantada por sua arte e procura a pintora, então se tornando sua aprendiz – e pouco depois, sua amante.

### 1.3 OBJETIVO E JUSTIFICATIVA

Buscaremos identificar passagens da obra que possam indicar ou confirmar a tendência à contemplação em Otoko, como também apontar que elementos norteiam e cercam essa questão, marcando a personagem como detentora de uma alma tipicamente japonesa sob os moldes do pensamento valorizado no Japão clássico, esse em que se especializava Yasunari Kawabata.

## 2 A CONTEMPLAÇÃO DE SI

### 2.1 A FRAGMENTAÇÃO DO ÍNTIMO

No início do capítulo *Ardores de Verão*, nos deparamos com uma analogia que compara Otoko e sua mãe a espelhos, espelhos que refletem não somente suas imagens recíprocas como a Oki (KAWABATA, 1988, p. 140). Essa analogia é apenas um dos indícios que faz conexão com a sensação de falta de profundidade que Otoko admite possuir durante um de seus devaneios, ou melhor, o autor admite por ela. Na cena em que surge o termo “falta de profundidade”, ele está precisamente interligado à imagem que Otoko carrega de sua mãe.

Otoko não fizera esse retrato enquanto sua mãe estava viva. Depois de sua morte, ela se inspirara em uma de suas fotografias. Mas pintara sua mãe ainda mais bela e mais jovem do que na própria foto. Sabendo o quanto se parecia com sua mãe, aconteceu-lhe de, ao pintar, observar o próprio rosto no espelho. Portanto, não era surpreendente que uma certa suavidade emanasse desse retrato; mas, ao mesmo tempo, não era possível detectar nele uma ausência de alma e de profundidade? (KAWABATA, 1998, p. 153).

À medida que enxerga a mãe como uma extensão da própria existência, o retrato dela pode ser admitido como um autorretrato. “A doçura e a tristeza indulgente que se manifestavam no retrato que Otoko fizera de sua mãe não teriam deixado de se manifestar também num eventual auto-retrato de Otoko” (KAWABATA, 1998, p. 146). Porém, o eco que Otoko produz é constatado não nas fotografias da mãe, mas no quadro da artista. Ainda que ela estenda seu ser a

entes mais próximos, não tratamos aqui de alguém cuja noção de realidade é distorcida; a fragmentação é de cunho mais íntimo.

Assim, Otoko não tinha ideia alguma do rosto e da silhueta que tivera seu bebê. Ela simplesmente fazia uma certa imagem dele em seu coração. Ela sabia muito bem que não seria o rosto de sua filhinha morta que ela pintaria em A ascensão de uma criança e ela não pretendia, de qualquer modo, fazer uma obra realista. “Desejava tão-somente expressar nessa pintura sua dor e sua aflição por ter perdido a criança” (KAWABATA, 1998, p. 144).

A arte não intervém diretamente nos fatos e vice-versa; mas através dela podem se manifestar os sentimentos da artista, seu mundo interior. É em seu íntimo que a artista dá cor à sua realidade e eventualmente passa esses fragmentos de si à tela, de forma similar à maneira que ela colore suas recordações. O modo com o qual a personagem encara sua existência e pincela seu âmago são moldados pelas lembranças daqueles que nela vivem e essas lembranças são moldadas pelos seus sentimentos, reciprocamente. A existência das outras personagens como entidades soberanas aqui é irrelevante.

A morte a havia separado de sua filha e de sua mãe, a vida a havia separado definitivamente de Oki; no entanto, ainda hoje, os três viviam dentro dela. Mas, na verdade, era ela que vivia e, com isso, dava-lhes vida. A imagem que guardava de Oki não era algo estagnado, mas fluía no mesmo ritmo de sua vida. Hoje, o amor que Otoko tinha por si mesma conferia às suas recordações uma coloração diversa e as transformava (KAWABATA, 1998, p. 147).

Por não se tratar de um ente único, mas fragmentado pela imagem refletida daqueles que amou ou ama, é que se gera essa impressão de falta de profundidade em Otoko.

## 2.2 AMOR-PRÓPRIO

Ao contrário do que se poderia imaginar, o amor que Otoko sente pelas outras personagens é distinto de um amor sujeito ao desejo – a começar pelo fato de que constantemente relaciona seu amor às recordações, esfera não física. O substantivo "desejo" faz alusão, muitas vezes, ao plano físico. Entretanto, mesmo se omitirmos a acepção física da palavra, ainda nos resta o desejo como um anseio, um objetivo que se quer alcançar; o que também não se aplica ao amor referido na obra.

Ninguém perceberia sua tristeza se não houvesse, nos momentos em que ela pensava em Oki, tamanha melancolia em seus olhos. Mas essa sombra de melancolia que se entrevia em seu olhar, e que **não era sequer o desejo de ser amada**, fazia com que parecesse ainda mais bela aos olhos dos outros. (KAWABATA, 1998, p. 142, grifo nosso)

Com a ausência de um ponto de chegada para esse amor, resta a contemplação dos sentimentos que afloram em Otoko. Tal qual na estilística de Kawabata, não se quer dar um fechamento à história, pois seu prazer deriva da apreciação dos pequenos momentos que o amor permite.

Esse desfrute não se limita aos momentos bons que guarda em sua memória. Muitas vezes são citados retratos de Kobo Daishi criança, figura de uma lenda budista, e os quais pretende usar de base para o quadro que representaria seu bebê morto. Ao passo que correlaciona esses retratos à criança perdida, parte integrante de suas lembranças, correlaciona-os também à dor. “A própria doçura desses retratos não fazia senão aumentar sua dor” (KAWABATA, 1998, p. 147).

Vimos também que a melancolia e a dor são associadas a sentimentos bons e não podem ser desprezadas. Mas o prazer dessa dor não deve ser confundida como masoquismo, uma vez que falamos da contemplação das lembranças – sendo necessário apreciar tanto os momentos bons quanto os ruins, captando a beleza existente até mesmo na tristeza.

Sem dúvida era normal que uma mulher, separada de seu amante aos dezessete anos e tendo vivido até o momento sem amar outro homem e sem se desposar, encontrasse **prazer nas tristes recordações do amor perdido** e que esse próprio prazer acabasse por se revestir certo narcisismo (KAWABATA, 1998, p. 147, grifo nosso).

O narcisismo, portanto, incorpora a contemplação de si e o prazer que desta se deriva. Por viver é que permite que seu amor se perpetue, este que por sua vez constitui uma parte de si ao mesmo tempo que se faz objeto de apreciação; sendo possível encontrar assim seu caráter narcisista.

### 3. PALAVRAS FINIDAS

Nossa tentativa de relacionar a obra *Beleza e Tristeza* com a contemplação da vida e elementos relacionados, em especial à personagem Otoko Ueno. Descobrimos uma relação em particular que Otoko possuía com aqueles que ama, mas não estão fisicamente presentes em sua vida. Porém, essa presença física deles é dispensável, pois a imagem deles que mantém em seu íntimo que é objeto de sua estima. Essa imagem é moldada pelos sentimentos da personagem, que a trata como uma reflexão de si mesma. Traduzida por meio de recordações, Otoko contempla até mesmo a dor e a tristeza resultantes de suas lembranças, resultados de um passado tão cheio de amor quanto doloroso. E nesse momento, percebe-se um certo narcisismo por parte dela, por admirar e sentir prazer nas reflexões do seu ser. Portanto, confirmaram-se as associações que acreditávamos serem possíveis com a questão da contemplação.

### REFERÊNCIAS

EDITORA MELHORAMENTOS LTDA. Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Desejo**. 2017. v.2. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=desejo>>. Acesso em: 22/06/2017.

KAWABATA, Yasunari. **Beleza e Tristeza**. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

SHIRANE, Haruo. **The Bridge of Dreams: A Poetics of the Tale of Genji**. EUA: Stanford University Press, 1987.

Recebido em: 21 jun. 2019.

Aceito em: 12 jul. 2019.

TANIZAKI - *VORAGEM* SUA RELAÇÃO COM A ARTE  
TANIZAKI – *QUICKSAND* AND CONNEXION WITH ART

Dionei Ribeiro da Silveira Junior<sup>17</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho procura trazer relações entre o livro *Voragem* de Jun'ichirô Tanizaki e a representação artística na forma dos *shunga* e do pilar do amor grego (*eros, filia e ágape*). O autor em vida sempre procurou a arte para descrever suas obras, e a proposta é olhar para a relação das personagens principais com esses olhos, buscando o viés artístico em suas descrições durante os acontecimentos do livro.

**Palavras-chave:** Jun'ichirô Tanizaki; *Voragem*; Arte; *Shunga*; Amor grego.

**ABSTRACT:** The present work seeks to bring connexion between the book *Quicksand* from Jun'ichirô Tanizaki and the artistic representation in the form of *shunga* and the pillar of Greek love (*eros, filia and agape*). The author in life has always sought the art to describe his works, and the proposal is to look at the relationship of the main characters seeking the artistic bias in their descriptions during the events of the book.

**Keywords:** Jun'ichirô Tanizaki; *Quicksand*; Art; *Shunga*; Greek Love.

Publicado entre 1928 e 1930 na Revista *Kaizô*, *Voragem* (卍 – *Manji*) é uma das grandes obras de Jun'ichirô Tanizaki. Com um enredo e a forma de contar a história muito similar ao de *Amor Insensato* (痴人の愛 – *Chijin no ai*), publicado em 1924, em *Voragem* temos uma narrativa contada pela viúva

---

<sup>17</sup> Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba. Estudante do 4º ano de Letras-Japonês. dionei.rbr@gmail.com;

Sonoko Kakiuchi sobre os ocorridos de sua vida para o seu *sensei* (que seria o próprio Tanizaki). “Vim hoje à sua casa com a intenção de lhe contar todo o incidente, *sensei*, mas... noto que interrompi seu trabalho. Tem certeza que não se importa? Narrada em detalhes, a história é longa e tomará um bocado de tempo...” (TANIZAKI, 2018, p. 1).

*Voragem* é como uma história contada de uma pessoa a outra, sendo essa outra seu confidente *sensei*. Acontecimentos passados são expostos de forma que o leitor muitas vezes fique confuso se está lendo uma obra ficcional ou um acontecimento real, tanta a quantidade e qualidade de detalhes. Em *Amor Insensato* temos a personagem masculina expondo a história da mesma forma, algo como uma conversa com o leitor. Já em *Voragem* há a conversa direta com o que acreditamos ser o próprio Tanizaki. Além disso, em determinados momentos há menções de itens como cartas, descritos minuciosamente e que possuem comentários do próprio autor. Essas características específicas criam um ambiente de leitura onde permeamos o real e o imaginário.

A história criada por Tanizaki ocorre em cima de um triângulo amoroso envolvendo em parte duas mulheres e um homem, com esse segundo elemento se alterando em determinado momento. Não somente a isso, o amor homossexual entre as duas personagens principais (a viúva Sonoko Kakiuchi e a bela Mitsuko Tokumitsu) é algo intenso e conforme o próprio nome da obra traduzida, é um amor voraz. Sonoko desenvolve por Mitsuko um enorme desejo, tão grande que permeia muitas vezes a ideia de suicídio para ambas ficarem

juntas no além-vida, o qual percebemos que não ocorre já nas primeiras páginas da narrativa.

É interessante o fato de como se comportava (e sempre se comportou) a sociedade japonesa a respeito de relações afetivas e extraconjugais. Os samurais sempre se relacionavam entre eles, similar ao exército espartano na Grécia antiga. A ideia de “transmitir ensinamentos” aos guerreiros mais novos reforçava esse hábito. No enredo, Sonoko é casada pelo sistema de *miai*, o casamento arranjado, com um homem belo, letrado e com um serviço bom. Mas o que Tanizaki traz inicialmente à tona é uma relação extraconjugual entre mulheres, e não entre dois homens. Elas exerciam uma figura passiva na sociedade, se sujeitando as ordens masculinas, era uma característica da concepção de família e que de certa forma se mantém até os dias atuais. É importante ressaltar que sistema monogâmico entrou em vigor principalmente após a abertura dos portos do Japão, em 1853, com o objetivo de não chocar os ocidentais que estavam entrando no país, mas a cultura da poligamia se perpetuou em solo japonês mesmo assim.

“Ademais, comecei a achar que trair o marido com outro homem era errado, mas amar uma mulher, não” (TANIZAKI, 2018, p. 52). Com uma de suas características principais em quase todas as suas obras, as mulheres descritas pelo autor são sempre fortes e com um poder enorme de controle sobre a figura masculina, e nessa obra, até sobre a própria figura feminina sofre com isso. A personagem Mitsuko é descrita como algo divino aos olhares de Sonoko, e

o comportando dela é amplamente influenciado pela beleza de Mitsuko, disposta a fazer qualquer loucura em prol de seu amor.

O amor entre mulheres não foi um tema novo, criado pelo Tanizaki. Em toda sua vida o autor buscou a arte, viver a arte, ser a arte, e essas características repercutiram em suas obras. Em um de seus trechos vemos explícito que “...quando uma mulher sente atração por outra, está amando um objeto de arte” (TANIZAKI, 2018, p. 57). Tanizaki, em uma de suas fases da vida, obras sempre se preocupou com o Japão tradicional, a arte e estética antiga. Em relação a isso, o autor até publicou um ensaio enfatizando a estética clássica do país em contraste com o ocidente, no ano de 1933, e traduzido como *Em louvor da sombra* (陰翳礼讃 – *In'em raisan*), publicado pela editora Companhia das Letras. O que ocorreu em *Voragem* foi o amor homossexual visto com o viés artístico, podendo ter sido resgatado pelo autor como referências das obras de arte eróticas do período Edo (1603 – 1868).

*Shunga* (春画 – *Imagens de primavera*) é um estilo de pinturas eróticas que teve aparições em períodos anteriores, como Nara (710 – 794), mas se popularizou e obteve seu auge no período Edo. Com grande influência da China, nessas pinturas eram retratadas posições e imagens em geral entre o sexo oposto e o mesmo sexo, sem causar nenhum tipo de estranhamento, seja pelo nível de vulgaridade ou de exposição. Devido ao fato da sociedade japonesa ter uma concepção diferente do ocidente, não existia estranhamento nesse estilo de arte, pois a causa principal de estranhamentos relacionados ao corpo humano nu

surgiu da religi3o ocidental. Conforme dito por Louis Fr3d3ric: “os japoneses, por considerarem que as rela33es sexuais s3o normais e fazem parte da vida di3ria como beber e comer, nunca tiveram preconceitos contra elas [...]” (O Jap3o: dicion3rio e civiliza33o, 2008, p. 1085).

3 importante destacar que *shunga* l3sbicos n3o s3o t3o frequentes igual aos heterossexuais, e existem teorias de que ele era praticado na condi33o de satisfa33o pr3pria feminina quando o homem do relacionamento n3o estava presente (Ofer Shagan - Japanese Erotic Art [2013]; Timon Screech - Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820 [2009]), e isso exp3e o motivo da maioria das gravuras possu3em uma esp3cie de *dildo* usado antigamente pelas mulheres nas figuras.

Dentro do romance, resgatando toda a mem3ria art3stica t3pica do Jap3o, Tanizaki busca retratar a beleza do relacionamento entre duas mulheres. Atrav3s do livro, tendo todo o foco e 3nica vis3o sendo exposta por Sonoko em uma conversa confidante, 3 poss3vel ver o qu3o intenso o amor entre ambas ocorria. Similar as gravuras do *shunga*, o amor entre personagens do mesmo sexo traz um ar de beleza, em um tom art3stico, que mesmo sendo extraconjugal, igual exposto na pr3pria obra, n3o haveria problema em ocorrer. Sonoko busca no amor l3sbico o que ela n3o tinha em seu casamento. O sistema que ela se casara a impossibilitava de ter prazer, mesmo o marido sendo taxado pela pr3pria personagem como uma pessoa boa. Casamentos arranjados possu3am um vi3s pol3tico, e n3o sentimental, e pr3pria personagem alega que nunca se relacionou

sexualmente com seu marido, e que buscava fora do relacionamento isso. Nessas características, temos o sentimento de estar lendo em forma de romance uma gravura artística dos *shunga*, com mulheres se relacionando entre si devido a carência que tinham da figura masculina (essa não atendendo as necessidades atrativas e sexuais das mulheres). Diferente de autores como Yasunari Kawabata (1899 – 1972) que descrevia o suas obras de uma forma que as vezes sentimo-las como poemas, a descrição de Tanizaki é algo muito mais carnal, sempre direto ao ponto, igual as representações da arte erótica.

Ainda mantendo os olhos sobre a arte e o belo, é possível também citar a Grécia Antiga. Os gregos sempre tiveram as melhores representações do belo, através de suas arquiteturas e estátuas dos deuses, e no amor isso não era algo diferente. O amor grego é uma busca pela beleza, entre pessoas que se desejam mutuamente. As relações tinham muito a ideia de ensino-aprendizado, entre pessoas de idade diferente, e nessa relação surge *eros*, *filia* e *ágape*, uma concepção cristã a respeito do amor grego.

*Eros* é o amor em maior intensidade, algo voraz. Elton Moreira Quadros, a respeito de Eros na versão de Sócrates diz que ele “[...] não passa de um escravo do desejo, e, assim, só busca no ‘amado’ encontrar e usufruir do maior prazer possível” (Acta Scientiarum, 2011, v. 33, p. 167). Esse amor violento e prazeroso é o que rege a relação entre Sonoko e Mitsuko. Diferente da relação entre outros personagens, ambas tinham uma correspondência forte entre os sentimentos. Sendo a narrativa contada pela própria Sonoko, o que nos aparenta e que

sentimos lendo Voragem é que a personagem cai em amores em um nível muito maior que Mitsuko, de forma que ela se sinta “controlada” pela própria personagem: “[...] Eu sabia perfeitamente que Mitsuko me usava, me fazia de boba enquanto me chamava de sua maninha” (TANIZAKI, 2018, p. 115). Igualmente portando esse sentimento, Sonoko em nenhum momento abriu mão de Mitsuko, mesmo com as decisões que culminarão no final da obra e ela ficando sozinha. “[...] Sei que não adianta guardar rancor dos mortos, e ainda hoje, quando penso em Mitsuko, não é ódio ou ressentimento o que sinto, mas saudade, tanta, tanta...” (TANIZAKI, 2018, p. 240).

O amor foi tão intenso que nenhum evento negativo que ocorrera conseguiu desvincular os sentimentos de Sonoko, e que provavelmente acompanhará ela até o fim de sua vida como uma recordação profunda.

*Fília*, ou *philos*, é dito como um sentimento forte e profundo, de amizade e companheirismo. Ela “[...] se dá numa relação de identidade e reciprocidade e, nesse caso, a amizade não é um meio, mas um fim” (Acta Scientiarum, 2011, v.33, p.168). Sonoko e seu marido nunca se relacionaram sexualmente, e nem havia essa vontade entre ambos. Sonoko buscava homens fora de seu casamento para se relacionar, de forma que não achava ruim o próprio marido fazer o mesmo, mas sim considerar algo “natural” a acontecer. Porém, Sonoko nos deixa explícito em seus diálogos com o *sensei* Tanizaki que mesmo não havendo essa consumação carnal do casamento, ela tinha em seu marido como um porto-seguro. Em intrigas que ocorreram e a deixaram sozinha, o único apoio que ela

tinha era do marido, que estava sempre disposto a ajudá-la. Essa forma de relação expõe o maior sentimento de *fília*, o companheirismo que ela tinha com o marido. Esse pilar é tão bem sustentado que mesmo ocorrendo deslizes e problemas, eles se acompanham até o desfecho final. A personagem sabia que poderia contar com seu marido fosse qualquer a decisão que tomasse.

Com *ágape*, vindo do Novo Testamento, temos a ideia de um amor caridoso, podendo amar o mais indigno dos homens. “Sendo assim, *Ágape* enquanto amor cristão se revela em algumas formas: caridade e misericórdia.” (Acta Scientiarum, 2011, v. 33, p. 170). Mitsuko se relacionara com Eijiro Watanuki, o qual descobriu problemas envolvendo sua condição física e moral. Mesmo havendo a descoberta desses problemas, Mitsuko não conseguia parar de ter sentimento por Eijiro. Não somente isso, ela se apaixona sabendo disso por considera-lo próximo a uma divindade, pois Cristo e Shakyamuni, além das esculturas gregas, todos se assemelham em uma beleza neutra, assexuada (p.153). Eijiro consegue se enredar e tecer as teias sobre Mitsuko, e ela cega com seu amor caridoso, fica uma boa parte da obra sem saber agir. Ao invés que criar um sentimento de repulsa devido aos problemas que Eijiro possuía, o que ocorreu segundo a narrativa com outras pessoas que se relacionaram com ele, Mitsuko nutriu sentimentos profundos com o personagem exatamente por causa dos problemas. Era o que o tornava fisicamente diferente de outras pessoas, e o que o aproximava das figuras divinas gregas.

É interessante ver que não somente a arte asiática, mas o quão bem os termos gregos se enquadram na obra de Tanizaki. Buscando a beleza, o autor consegue permear-se numa linha entre o ocidente e o oriente, trazendo a beleza de várias formas diferentes para seu romance. Sabemos que parte das obras do autor, em uma de suas fases, foram considerando as belezas do Japão e levando isso em conta na hora da escrita. Característico da sua forma de escrever narrativas, as mulheres que Tanizaki escreve são as típicas e apaixonantes mulheres de *Kansai*, o centro-sul do Japão. Mulheres descritas como fortes, e independente da força que tivermos, não podemos evitar o controle que elas irão realizar em nós.

Mesmo se tratando de uma publicação de 1930, os assuntos se enquadram muito bem na atualidade, fixando os olhares na leitura em busca de respostas sobre o que irá acontecer com os personagens. A forma que o autor escreve é muito acessível, possibilitando a todos, independente do país de origem, fazer a leitura sem problemas. Além disso, como típico de algumas obras, Tanizaki já deixa bem claro o desfecho de *Voragem* em suas primeiras páginas, mas estamos tão ávidos na leitura que não percebemos a semente plantada pelo autor. A todo o momento é jogado na cara do leitor o desfecho de tudo, mas a busca pelo desenvolvimento é o que nos cativa a continuar a leitura. Essas características fizeram com que Jun'ichirô Tanizaki se mantivesse como um dos maiores autores japoneses de todos os tempos, e é impossível negar isso. Sua forma de trabalhar com personagens femininas é precisa, sabendo como prender o foco dos leitores

com seus enredos, e muitas vezes mantemos o sentimento de “querer mais” quando finalizamos seus textos.

## REFERÊNCIAS

- TANIZAKI, Jun'ichirô. **Voragem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- WINKEL, Margarita; UHLENBECK, Chris. **Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period**. Amsterdam: Hotei Publishing, 2005.
- MOREIRA QUADROS, Elton. **Eros, Fíliã e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã**. Acta Scientiarum: Human and Social Sciences v.33, n. 2, Maringá - PR, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/10173>. Acesso em: 30 maio 2019.
- FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. São Paulo - SP: Editora Globo S.A, 2008.

Recebido em: 19 jun. 2019.

Aceito em: 11 jul. 2019.

## RÉQUIEM E O PAPEL FEMININO NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

### REQUIEM AND THE FEMALE ROLE IN WORLD WAR II

Greice Luize Schaefer da Silva<sup>18</sup>

**RESUMO:** O presente artigo discute o papel feminino das mulheres japonesas durante a Segunda Guerra Mundial através de uma análise da obra de ficção *Réquiem* (1972), de Shizuko Gô. De protetoras do lar a produtoras de armamento, muitos foram os papéis que as mulheres foram obrigadas a ocupar durante o período de guerra e Shizuko transita por cada um deles em sua obra. E é sobre como são representadas essas múltiplas participações das mulheres que gostaria de discorrer, fazendo um paralelo entre as múltiplas narrativas femininas que a autora representa em seu texto e os registros históricos da época aos quais temos acesso. Neste trabalho, retiro alguns trechos da obra *Réquiem* a partir dos quais podemos refletir sobre a presença da mulher na Guerra.

**Palavras-chave:** *Réquiem*; Segunda Guerra Mundial; papel feminino; mulheres japonesas.

**ABSTRACT:** The present work intends to discuss the female role of Japanese women during World War II through an analysis of Shizuko Gô's work of fiction *Requiem* (1972). From home protectors to weapons producers, many were the roles women were forced to occupy during the war period and Shizuko transited between each of them in her work. And it is about how these multiple

---

<sup>18</sup> Graduanda do curso de Bacharelado em Tradução Português-Japonês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. e-mail: greice.schaefer@ufrgs.br.

participations of women are represented in this book that I would like to discuss, paralleling the multiple female narratives that the author represents in her text and the historical records of the time to which we have access. In this work, I take some excerpts from *Requiem*, from which we can reflect about the presence of women in the War.

**Keywords:** *Requiem*; Second World War; Female Role; Japanese Woman.

## INTRODUÇÃO

A história é contada pela mão dos homens. Os governantes, os historiadores, os escritores, todos contribuem para que a narrativa histórica seja contada do ponto de vista masculino, daquele que observa os seus semelhantes e, portanto, demais homens os quais serão descritos como os grandes heróis. O papel feminino na história é apagado, numa narrativa de cunho político e militar que é protagonizada pelos próprios escritores. A organização do mundo em estados nacionais é recente (HOBSBAWM, 1992, p. 18) e, mais do que o estudo de história em si, a forma como ela é contada é uma ferramenta utilizada para unir pessoas das mais diversas origens sob o guarda-chuva do termo “Nação”. Mas, mais do que apenas fomentar um sentimento de nacionalismo, essa construção de um passado comum, serve aos seus escritores, que idealizam a construção dessas narrativas com objetivo de realizar a manutenção de um espaço de poder e de domínio sob aqueles que não tem voz para escrever sobre a sua própria história. Dessa forma, o estudo da história através de olhares múltiplos, através de diferentes pontos de vista e com diferentes focos, é

fundamental não apenas para o estabelecimento de uma consciência cultural capaz de abranger toda a nação, mas também para a desconstrução dos discursos nacionalistas que conscientemente ignoram o papel daqueles que não escrevem a história. O apagamento de vozes nessas narrativas está ligado a objetivos político-ideológicos bem como ao estabelecimento e manutenção de relações de poder entre os membros de uma comunidade. Assim, quanto mais vozes históricas forem ouvidas, mais as relações de poder se enfraquecem, dando lugar a uma comunidade cada vez mais consciente de seu papel na construção do estado que, ao contrário do que os registros históricos acessíveis à população dizem, não é construída pela mão de um pequeno grupo de poderosos e grandes líderes.

Nas palavras de Itsue Takamura (2015), a pesquisa histórica japonesa é superficial e é necessário que se utilize a derrota na Guerra como uma oportunidade para refletir sobre essa história. Embora Itsue, em 1967, estivesse referindo-se a uma história ainda mais longínqua do que a que proponho revisitar neste artigo, as palavras da autora merecem atenção especial e a necessidade vista por ela pode ser estendida a uma análise de toda a história do Japão, inclusive da história que, naquele momento, era o presente da própria autora. Se, dentro do próprio Japão, há autoras levantando a questão da necessidade de se revisitar a história do país pelo ponto de vista feminino, o que indica que nem as próprias mulheres japonesas tem pleno conhecimento de sua história, o que conheceria um leitor brasileiro, que mal tem acesso à história contada pelo grupo dominante, sobre a história das mulheres naquele país? Do

ponto de vista ocidental, o que comumente se estuda acerca da Segunda Guerra Mundial, é a conjectura política europeia do período, seus antecedentes, movimentos e consequências, e eurocentristas, o Japão tende a ser estudado como um personagem secundário, lembrado quase que exclusivamente pelo ataque em Pearl Harbor e pelas bombas de Hiroshima e Nagasaki. Entretanto, na Ásia, o Japão ocupava um papel de protagonismo que era justificado dentro de seu próprio povo através dos discursos nacionalistas ensinados nas escola e é injustificável que se conte apenas as histórias dos homens que movimentaram a guerra mantendo mais da metade da população à sombra dessa narrativa oriental que está ainda mais à sombra, na narrativa ocidental.

É principalmente por essa razão que livros como o de Shizuko, sobre o qual pretendo discorrer ao longo do artigo, têm papel fundamental na escrita dessas narrativas marginalizadas que não estão nos livros orientais de história, muito menos nos ocidentais. E é justamente pela importância histórica que esse tipo de literatura tem que sua tradução é fundamental para entendermos como funcionava a organização interna do país na época e como se propagava o discurso nacionalista, especialmente do ponto de vista da parcela que não detém o poder político local. Essa se torna uma forma importante de, através das narrativas ficcionais, nos voltarmos às narrativas reais para que possamos entender os eventos do passado e, conseqüentemente, do presente.

## SOBRE A OBRA

Gô Shizuko, sob nome de Yamaguchi Michiko, nasceu em 1929, na cidade de Yokohama onde formou-se na escola feminina de Tsurumi. É possível dizer que Shizuko faz parte do princípio de uma geração de escritoras modernas que toma forma a partir de 1980, década seguinte à sua primeira publicação, e encontraram público num Japão hiper-comunista questionando os valores da sociedade vigente, especialmente o de “boa esposa e mãe sábia” (LECLERCQ, 2006). No entanto, ao contrário da maioria das autoras desse período, ela nasceu antes da Segunda Guerra Mundial e fez parte do conflito em seu período de escola e, assim como a personagem que escreveu, também tinha 16 anos quando o conflito acabou. Por isso, Shizuko consegue descrever as dores da protagonista de forma tão vívida, de forma que não é possível desassociar a imagem da autora da imagem da personagem.

*Réquiem* (レクイエム), o primeiro e um de seus principais romances, foi publicado em 1972 e foi ganhador do prêmio Akutagawa em 1973. A tradução da obra para o português foi feita por Sonia Moreira a partir da tradução para inglês e foi publicada no Brasil em 1994 pela editora Record. O livro, por vezes em primeira pessoa, por vezes em terceira, conta a história de Setsuko Ôizumi e sua amiga Naomi Niwa durante o período da Segunda Guerra, especialmente através das mensagens que ambas trocavam em um caderno. Através da visão de Setsuko ganhamos ciência do sentimento nacionalista extremo que compôs a base do fascismo japonês do período e, em contrapartida, através da visão de Naomi, vemos a realidade daqueles que se opunham ao sistema e eram tidos como

traidores. A narração inicia quando Setsuko, já no avançado da guerra, se esconde no abrigo antiaéreo e a partir daí conhecemos a história da personagem através de múltiplos saltos temporais que contam desde o dia em que sua família constrói o abrigo onde ela está escondida até sua luta pela sobrevivência enquanto último membro de sua família a permanecer vivo e, assim, acompanhando uma a uma das perdas da personagem, percebemos o horror da guerra para aqueles que ficam em meio ao caos, aguardando por notícias. A autora se concentra em descrever especialmente em como as mulheres atuavam na guerra, seu cotidiano nas fábricas bélicas e na luta por suprimentos e abrigo para os filhos. A comida escassa, a insalubridade, os escombros, os cadáveres espalhados pelo chão, tudo isso visto pelos olhos de uma criança que se agarrou com unhas e dentes ao discurso nacionalista vendido à população da época, detalhes que, de forma singular, só uma autora como Gô, com o distanciamento do tempo e a proximidade da experiência pessoal, consegue analisar.

## SETSUKO E O DISCURSO NACIONALISTA

A protagonista de *Réquiem*, Setsuko, é uma menina do terceiro ano do ensino médio, aluna exemplar, morava com seus pais e irmão mais velho. Seu irmão se alistou no exército, seu pai era trabalhador civil e sua mãe dona de casa, conforme o fim da guerra se aproximava e as forças de trabalho se esgotavam, meninas em idade escolar como Setsuko passaram a ser convocadas para trabalhar nas fábricas. Tanto Setsuko como sua amiga Naomi acabaram por

trabalhar em fábricas que recrutavam turmas inteiras para trabalhar, sendo dois anos mais velha, a turma de Setsuko foi convocada primeiro enquanto a de Naomi ficou para trás. Segundo a narrativa, as meninas mais novas, da turma de Naomi, primeiramente faziam um trabalho de carpintaria, sem muitos afazeres que as fizessem sentir-se necessárias naquele espaço, permitindo até mesmo que as meninas aproveitassem o tempo que lhes sobrava para ler durante o expediente, o que demonstra a relutância que havia na época em permitir que as mulheres atuassem efetivamente no trabalho das fábricas.

Para além do fato de ser uma mulher, Setsuko Ôizumi era uma colegial, o que significa que sua participação na guerra era limitada a poucos papéis. Ajudava sua mãe, Miné, a manter a casa e os mantimentos da família, trabalhou em uma fábrica de válvulas eletrônicas, dentre outras atividades civis que compunham os chamados “esforços de guerra”. Dentre os papéis que a jovem ocupou estava o de enviar cartas às tropas e participar das cerimônias de homenagem e de despedida daqueles que partiam, especialmente aos pilotos que compunham o esquadrão kamikaze:

Abrindo caminho por entre cadáveres nas ruas esfumaçadas, Setsuko só podia compreender a gravidade extrema do que estava acontecendo em termos estritamente pessoais. Mas quando examinou, da Ponte Aoki, a devastação que se espalhava por todos os lados, a palavra ‘bombardeio’ adquiriu para ela um novo sentido. Veio-lhe à mente uma lembrança do passado que agora lhe causava uma angústia profunda. Quando estava na escola primária, Setsuko costumava escrever cartas de encorajamento aos bravos pilotos dos esquadrões de bombardeio de longo alcance. [...] Agora, Setsuko ficava imaginando quantos

chineses aquelas bombas não mataram, quantas vidas e casas de famílias não foram destruídas. (GÔ, 1994, p. 82)

No trecho mencionado há uma descrição muito maior da cena que a personagem vê do que a menção que ela faz a respeito de sua tarefa escolar de escrita das cartas, mas é justamente através do apagamento dessa tarefa que fica claro o distanciamento do sofrimento das vítimas da guerra que se tinha até então, onde a população comum japonesa, os cidadãos da nação, não se preocupavam com a população comum de outros países que estavam sendo atingidos pelas atrocidades da guerra. Esse distanciamento ganha destaque em contraste com a paisagem de sofrimento descrita pela autora, o distanciamento passa a não existir mais a partir daquele ponto e em outros momentos da narrativa esse distanciamento será mencionado pela própria personagem para ressaltar sua participação na barbárie. Nesse ponto, o papel passivo nos esforços de guerra, que era especialmente ocupado pelas mulheres, toma forma de um discurso desumanizador que exaltava heróis de guerra que nada mais faziam senão matar outros seres humanos. Foi só vendo o sofrimento dos inocentes com seus próprios olhos que ela passa a entender o papel que ocupou no incentivo desse tipo de atrocidade, ao desempenhar o papel do qual até então se orgulhava profundamente enquanto cidadã japonesa.

As cartas enviadas por jovens aos soldados não é obra da ficção, as chamadas “cartas de encorajamento” eram uma prática relativamente comum no período onde as meninas eram forçadas a escrever cartas incentivando soldados

desconhecidos a morrerem pelo país e pelo imperador (AIKAWA, 1960). Uma das questões principais a respeito dessas crianças é que a maioria delas acreditava estarem fazendo o certo, mais do que isso, acreditavam que aquela era uma guerra justa, justificável, e por um bem maior. Isso porque os livros didáticos a partir do período Meiji começaram a reforçar o sentimento de nacionalismo através dos heróis locais (SEWELL, 2004). O Japão foi um país que teve seu território dividido durante muito tempo entre famílias que disputavam pelo poder, em um país recém unificado como aquele, era fundamental que se criasse um sentimento de unidade nacional e a melhor forma de fazer isso era através de uma educação que levasse não a reconhecer uma identidade, mas formá-la. Assim, a partir da década de 1890, os livros de história passaram a encorajar a reverência à instituição imperial e mesmo os níveis de polidez se modificaram para ensinar o respeito por determinadas figuras do país. Através da exaltação do herói nacional japonês, se dava o apagamento dos heróis dos outros povos e, assim, o Japão adquire um papel de protagonista numa narrativa de progresso e ordem. Mais do que estudar eventos, se estudavam pessoas, era comum que houvesse capítulos com nome de alguma pessoa importante. Quase todos os livros de história do período eram sobre a história política e militar, havia um apagamento dos aspectos culturais e sociais da história (BAXTER, 2007). Isso porque, em um momento que se busca exaltar e criar um sentimento de nacionalismo japonês, elencar a série de elementos culturais que vieram importados dos locais que eles pretendiam dominar não compactuava com os objetivos do governo.

O trecho de o diálogo a seguir, evidencia a persistência do discurso nacionalista na atitude da menina ante as incertezas de um discurso de oposição:

- [...] E eu já tomei minha decisão.
- E que decisão é essa?
- Lutar até o fim como uma leal cidadã japonesa e aceitar qualquer que seja o destino da nação.
- Isso é loucura. [...] Quando a guerra tiver terminado, haverá muito trabalho à espera de pessoas jovens e boas como você.
- Você tem todo direito de pensar sobre o que virá depois da guerra. Mas eu não. Desde que era pequena, eu escrevia cartas para os soldados na frente de batalha dizendo, “Por favor, lutem com todas as suas forças. Prometo defender a frente interna com a minha própria vida”. E ainda hoje, todos os dias, eu ajudo a produzir válvulas eletrônicas para o Japão, para a vitória. [...] Eu não tenho outra escolha a não ser continuar acreditando naquilo em que acreditei até agora.
- Eu sei muito bem quem fez com que você acreditasse nisso. [...] Mas os homens que doutrinaram você certamente não irão assumir a responsabilidade pelo que fizeram. Quando chegar a hora, o que eles vão fazer é trair você, com a maior tranquilidade do mundo.
- Não, não, não, não. Os nossos líderes jamais trairiam o povo. Nisso eu não vou acreditar nunca. (GÔ, 1994, pp. 132-134)

Esse tipo de argumentação resiliente é basicamente o tipo de criação dos livros de história que exaltam personagens históricos figurados como grandes heróis da nação. A mesma insistência da personagem no discurso nacionalista foi observada historicamente numa população que, nas mãos dos poderosos, foi educada para acreditar não ter outra escolha senão a aceitação de seu destino

enquanto cidadãos daquele país. A resiliência dos jovens japoneses era de nível extremo, uma vez que: “Se em alguma escola japonesa pedirdes aos estudantes de 14 a 16 anos que exprimam o seu mais vehemente desejo, noventa por cento responderão: <<Morrer pelo nosso Imperador>> (BAHIANA, 1932).

O que se precisa ter em mente nesse período é que mais do que esse sentimento nacionalista impulsionado pelo ensino das crianças, criou-se uma geração inteira de jovens tão bem doutrinados que realmente acreditavam que estavam fazendo a coisa certa até o último momento. Jovens tinham orgulho em oferecer a vida em nome de uma guerra que, longe do discurso governamental, estava longe de ser virtuosa (SEWELL, 2004). E Setsuko, enquanto amostra dessa geração demonstra seu desígnio até o fim da narrativa e, por mais que seus questionamentos avancem conforme a personagem descobre mais fatos sobre a guerra, sua atitude permanece vinculada ao ideal de cidadão que era ensinado à escola. Como a personagem diz no trecho, é isso que se espera dos cidadãos japoneses, um conceito de lealdade que suprime não apenas os desejos individuais como também o próprio instinto de sobrevivência e autopreservação.

O papel mais relevante da menina acontece durante o período que trabalhou na fábrica de válvulas eletrônicas. Muito embora seja o papel mais relevante que tenha ocupado nos “esforços de guerra”, a própria personagem reconhece o quão ínfima é sua participação mas ainda assim, sob um ponto de vista de tradição budista, reconhece a importância de cada pequeno papel e chega a levar seus esforços no trabalho às últimas consequências, trabalhando

com a saúde debilitada ou mesmo após ter visto um amigo morrer em seus braços em um bombardeio. O discurso que permeia a Guerra é sempre de um nacionalismo capaz de justificar essas atitudes extremas da população do país, sejam elas para com os outros, sejam elas para consigo mesmos. Setsuko é convocada para trabalhar no escritório, mas pede transferência para que possa atuar enquanto operária como que por um desejo urgente de servir à guerra diretamente.

[...] a minha é uma parte bem pequena do processo todo. Mas de forma alguma é uma etapa desprezível, já que sem ela não haveria válvulas eletrônicas. É a mesma coisa que a relação entre um país e as pessoas. E é por isso que eu acredito que, como um membro da nação japonesa, eu tenho um papel dentro da sagrada guerra pela conquista do nosso ideal de uma Esfera de Co-prosperidade na Grande Ásia Oriental. (GÔ, 1994, p. 34)

Faz sentido que o trabalho na fábrica ocupe grande parte da narrativa por ser o da protagonista, entretanto, a maioria das mulheres que trabalhavam na época estavam no meio rural. O Japão apresentou uma resistência muito maior que a americana no que diz respeito à atuação das mulheres no meio industrial uma vez que havia um conflito entre o papel social da mulher japonesa, do qual as autoridades não queriam que elas se afastassem, e as necessidades dos tempos de guerra (HAVENS, 1975). Por mais necessitado que estivesse o Japão, a força de trabalho feminina ainda era muito restrita. Mulheres casadas não eram chamadas para trabalhar nas fábricas, por isso o trabalho estava nas mãos de mulheres jovens como a personagem Setsuko, uma vez que as mulheres

costumavam casar por volta dos 25 anos (TEAUBER, 1958). Quando casavam, as mulheres se retiravam das fábricas, momento que também é retratado na obra:

– A Srta Matsui não está só saindo da cidade! -[...] - A Srta. Matsui está indo para casa para se casar com o noivo dela!

[...] A Srta. Matsui não está se casando pensando apenas no seu próprio bem! O noivo dela [e um veterano de guerra que foi ferido na batalha. Ele ficou cego. A Srta. Matsui tem que ir para casa cuidar do noivo e dos pais dele.

Não, você está enganada -[...] - É verdade que o meu noivo está cego e que os pais dele já são bem idosos. Mas eu não estou me casando porque ele é um veterano incapacitado, ou pelo bem do país. Eu vou me casar porque eu quero. É pela minha própria felicidade. (GÔ, 1994, pp. 104-105)

Com esse trecho podemos perceber mais uma atribuição da mulher no período da guerra, a de cuidar daqueles que voltam feridos da batalha ou com sequelas. Apesar de Matsui ter negado esse papel, o fato de outra personagem mais do que suposto, ter utilizado a ideia de cuidar do noivo como uma justificativa para o casamento da professora, indica como a ideia de mulher como uma cuidadora do marido era um papel recorrente. Cuidar de um soldado que volta ferido era como uma espécie de serviço direto ao país, e esse serviço era esperado das mulheres. Não apenas dos maridos, mas dos doentes em geral, as mulheres eram as enfermeiras da nação, as filhas cuidavam das mães, as mães cuidavam dos filhos, dos idosos, dos maridos, esse era considerado seu dever enquanto protetoras do lar. Esse cuidar do marido também tinha ligação com o papel básico da mulher na sociedade, o de casar e gerar a próxima geração.

A partir de 1941, as associações de mulheres, passaram a ser responsáveis pela promoção de uma ideia de casamento enquanto necessidade social e não individual. Assim, ele passa a ser associado não uma forma de manter a linhagem de uma família, mas a forma de manter a linhagem da própria nação japonesa, tornando-se uma ação ligada ao patriotismo e ao “bem da nação”. Com isso, o lema da “boa esposa e mãe sábia” passa a ser ainda mais defendido por meio dessas associações e acaba se tornando parte dos esforços de guerra. Yoneda (1972) ressalta como isso demonstra que as mulheres não eram vistas como uma fonte de mão de obra, como os homens na produção de guerra, mas como uma fonte de reprodutiva para gerar futura mão de obra (*apud* HAVENS, 1975, p. 929). Assim, enquanto mão de obra reprodutiva, seu dever se tornou gerar e criar novos cidadãos japoneses o que se pressupõe educá-los realizando a manutenção do modelo nacionalista de educação que era proposto na época, criando mais uma nação de cidadãos nacionalistas dispostos a dar a vida pelo imperador.

## RACIONAMENTO E O MERCADO NEGRO

A relação das pessoas com a comida nos tempos de guerra é amplamente retratada em Réquiem, desde as refeições comidas nas fábricas, os contrabandos, as provisões especiais, as vendas mal intencionadas, do cozimento ao racionamento. No Japão, as donas de casa, mais do que encarregadas do trabalho doméstico, estão também em cargo do manejo financeiro da casa desde a segunda metade do Século XIX (KIMURA, 1987), sendo responsáveis por

controlar a entrada e saída do dinheiro da casa que o marido ganha, uma vez que não podem entrar no mundo do trabalho facilmente. Assim, durante o período da Guerra, era delas a responsabilidade pelo recebimento e controle das provisões fornecidas pelo governo. Em tempos de guerra, a comida era cada vez mais escassa e racionada e em 1944 a população mal conseguia acesso ao item básico da alimentação, o arroz branco (HAVENS, 1975). Manter os suprimentos para a família não era uma tarefa simples, mas ainda assim a culpabilização para aqueles que falhavam nessa tarefa era grande. O drama do racionamento é retratado através do olhar da protagonista a respeito da dificuldade de racionar alimentos.

Seria mesmo irresponsabilidade uma família com três crianças pequenas e poucas chances de aumentar seus suprimentos ver-se, de repente, sem provisões de emergência? Mesmo para a família de Setsuko, composta de três adultos, era necessário muito autocontrole para economizar comida. (GÔ, 1994, p. 88)

Setsuko se questiona sobre a culpabilização de uma mãe que não possuía mais suprimentos para alimentar seus filhos enquanto o olhar da sociedade é representado pela vizinha que critica o mau trabalho “dos pais” com o racionamento de suprimentos da família, por mais que estivesse se referindo diretamente à mãe. Sendo as responsáveis pela cozinha, invariavelmente o peso do racionamento acabava caindo sobre as mulheres por mais difícil que fosse lidar com o manejo de suprimentos a pressão não só do governo como da sociedade em geral era grande. A relação com a alimentação, especialmente com as privações, era vista como uma questão de honra que fazia parte dos esforços

de guerra. Setsuko, em suas cartas para Naomi, demonstra grande desaprovação àqueles que faziam negócios no mercado negro para conseguir mais suprimentos muito embora reconheça que os recebidos do governo nem sempre são suficientes. A mãe de Naomi era uma das donas de casa que realizava esse tipo de negociação que funcionava basicamente como um escambo dos móveis de sua casa, e alguns dos produtos que adquiriu chegaram a ser enviados como presente à família de Setsuko. No entanto, Setsuko, por seu pensamento nacionalista de cidadã japonesa empenhada nos esforços de guerra, escreve à amiga como se sentia desconfortável com a situação e que não aceitaria mais receber produtos do mercado negro. Mais do que recusar a gentileza de Naomi, a personagem de Setsuko relata na carta como era a reação das colegas de fábrica para com aquelas que ostentavam roupas boas e banquetes num período que isso não conseguiria ser adquirido senão ilegalmente.

Fiquei espantada de ver como elas ainda estão bem supridas. Essas coisas certamente não podem ter sido distribuídas oficialmente. Ou as famílias delas andaram armazenando secretamente um bocado de coisas, ou estão utilizando o mercado negro. Mas elas não parecem nem um pouco envergonhadas com isso. Pelo contrário, elas são alvo de inveja de todos os outros que não dispõem de tais luxos. (GÔ, 1994, p. 50)

O trecho mencionado evidencia a relação conflitante entre o nacionalismo que cobrava por esforços de guerra e a necessidade que tinha a elite de manter

seu próprio conforto independente da situação. Era a partir daí, através das mãos daqueles que possuíam bens para trocar, que o mercado negro tomava forma. Evidentemente a beleza estava longe da lista de prioridades, de forma que, a partir de 1930, o uso de cosméticos passou a ser desencorajado e as mulheres mais patriotas, criticavam duramente as demais pela falta de espírito japonês no período, tal como Setsuko reprova suas bem vestidas colegas de trabalho. Para além do suprimento de roupas, a estética em si também era alvo da pressão popular que buscava o nacionalismo através do que era considerado esteticamente japonês e, para controlar a ocidentalização, mesmo as curvas dos penteados permanentes passaram a ter seu número estritamente regulado, três para cada cliente (NEWMAN, 1942).

## O CAMPO

Embora a narrativa de Setsuko se passe na região urbana, pequenas passagens mostram a relação da personagem, e de sua mãe, com a agricultura. Com a terra que seu pai e irmão tiveram que escavar para a construção do abrigo antiaéreo, ela e a mãe, plantaram abóboras. Com a comida escassa, qualquer lugar onde pudessem plantar alimento precisava ser aproveitado, entretanto, em meio ao cenário caótico da época, a maioria dessas hortas urbanas acabava morrendo, seja pelos bombardeios, seja pela falta de meios de irrigação. Pela dificuldade de fazer com que as plantas sobrevivessem, depois de terem perdido sua casa inteira com os bombardeios, em um momento de grande comoção, as

duas mulheres, Setsuko e sua mãe, se alegram ao encontrar um simples punhado de grama.

Tiveram um choque ao ver a terra escura debaixo da lâmina. Ao longo da borda de uma pedra de fundação havia várias fileiras de um verde-amarelado brilhante, como pedaços de fios de seda dispostos em filas. Brotos de grama: pálidos e frágeis, mas, sem dúvida, brotos de grama. Mãe e filha se agacham para tocar o verde. A mãe de Setsuko levou as mãos ao rosto e, por alguns instantes, soluções abafadas escaparam por entre os dedos. (GÔ, 1994, p. 40)

Mais do que em pequenas hortas, mas na agricultura como um todo, as mulheres passaram a trabalhar em maior número. Na verdade, quando se diz que as mulheres começaram a se tornar força de trabalho durante a guerra, a maioria delas estava sendo empregada no campo, estima-se que 60% das mulheres que ingressaram no mercado de trabalho do período, o fizeram pelo meio rural (HAVENS *apud* INOUE, 1975). O que significa que o mercado de trabalho feminino ainda estava, basicamente, restrito ao meio familiar. Lá, a mulher continuava com a dupla jornada de trabalho, se desdobrando entre as funções de dona de casa e de agricultora. Além de administradora do lar, a mulher seria uma espécie de cônsul da própria família e faz parte do seu papel manter as relações diplomáticas com as demais famílias da comunidade. Em um país como o Japão que frequentemente sofre com desastres naturais de grandes proporções, esse é um papel que está intimamente ligado à sobrevivência da família e garante um sistema de cooperação e união na comunidade. Essa manutenção da diplomacia, mais do que mantida, era essencial para a sobrevivência no período da guerra

quando, subitamente, as famílias se viam sem abrigo e as crianças se viam sem pais (KOYAMA, 1961).

Mais do que a fonte do alimento da população, o campo possuía também outro significado para o Japão em guerra: abrigo. Enquanto o conflito se desenrolava, o principal alvo dos bombardeios americanos eram as cidades e não as comunidades rurais. Por isso, por mais avançada que a guerra estivesse, as comunidades rurais conseguiam gozar de uma maior tranquilidade, pelo menos diretamente, uma vez que essas famílias sofriam com a ausência de notícias sobre todos aqueles familiares que haviam sido convocados para atuar nas frentes de batalha, elas também eram afetadas pelos bombardeios. Dada essa tranquilidade, a maioria aqueles que possuíam parentes no interior e oportunidade de passar um tempo junto a essas pessoas, o faziam. Mas havia mais uma razão para se abrigar no interior, além dos bombardeios.

Apenas em uma página é mencionado o massacre de Nanquim e a autora nos lembra de não um papel das mulheres, mas um destino delas nos tempos de guerra. Não tendo travado batalhas em seu território, o Japão manteve longe de suas terras as atrocidades que cometeu no período da guerra e, por isso, atualmente, muito pessoas desconhecem a todos os crimes que foram cometidos nesse período. As desavenças dos chineses e coreanos para com os japoneses, que ainda não realizaram um pedido oficial de desculpas que tenha sido aceito, mantém vivas as lembranças desse período para pelo menos um dos lados do conflito. O fato do personagem desconhecer o que os soldados faziam com as

mulheres do país inimigo, não é, em nenhum momento, um problema da narrativa, muito pelo contrário, demonstra a ignorância do povo diante dos efeitos da guerra.

Talvez mais chocante do que a existência de mulheres estupradas na guerra, seja a existência de escravas sexuais naquele período. Mulheres japonesas, chinesas e coreanas eram enviadas para as localidades das tropas no que eram chamados de “estações de conforto”. Um aspecto relevante sobre essas escravas sexuais, ou mais brandamente denominadas de “mulheres de conforto”, era que as vindas do Japão já eram prostitutas experientes enquanto as vindas das localidades ocupadas pelas tropas japonesas, eram mulheres comuns e muitas vezes jovens e inexperientes (TETSUO, 1993). O que é uma grande diferença de tratamento entre essas mulheres e há de se suspeitar que as japonesas estariam lá pelo mesmo motivo que as demais mulheres iam para as fábricas ou para as associações de mulheres, mas uma coisa é certa, as mulheres das nações inimigas do Japão não estavam naqueles lugares, sendo violentadas de inúmeras formas, por escolha própria muito menos por motivos patrióticos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, se revisita o passado da mulher na Segunda Guerra Mundial, especialmente da mulher japonesa, através dos trechos da obra Réquiem de Shizuko Gô. Com o texto, se propõe uma discussão a respeito dos inúmeros

papeis que as mulheres desempenharam no meio urbano, de forma a percebermos como eles foram influentes durante o período por mais que sejam mantidos à sombra da história contada nos livros didáticos. As mulheres executaram papeis sem nome, elas não são condecoradas por serem mortas protegendo as crianças, elas não tem uma foto pendurada na parede por terem produzido as armas que os soldados utilizaram, ainda assim sem elas a guerra não teria seguido por tanto tempo.

Gostaria de ressaltar com esse texto que o apagamento do papel das mulheres na guerra tem ao menos duas graves consequências no presente. A primeira delas, e mais óbvia, é a permanência das mulheres como pertencentes a um grupo marginalizado da sociedade, onde suas realizações não são nem lembradas nem marcadas, de forma que, enquanto podemos nomear soldados e demais homens tidos como heróis de guerra, as mulheres permanecem sem nome e sem rosto. Dessa forma, se realiza a manutenção de um discurso que reforça a importância dos homens na política por mais que ela não acontecesse sem a existência de mulheres que realizassem o trabalho doméstico, rural e urbano. É por narrativas como essa que o trabalho feminino segue desvalorizado e elas continuam tendo dificuldade para ocupar seu espaço na vida política e no mercado de trabalho.

A segunda, é o distanciamento que se mantém entre a força do discurso e o envolvimento com a guerra. Tomando por base as experiências da personagem no livro, se vê como as mulheres, e demais homens que não estavam nos campos

de batalha, contribuíram para a que a guerra tivesse prosseguimento especialmente através de um discurso desumanizador dos povos inimigos. Não fosse a manutenção do sentimento nacionalista, boa parte das atrocidades de guerra não aconteceriam, uma vez que era essa ideologia que justificava essas ações. O fato das mulheres estarem longe dos campos de batalha não faz com que suas mãos estejam menos sujas de sangue do que os japoneses que mataram no período de conflito. É verdade que elas foram grandes vítimas e seu papel na guerra era basicamente sobreviver e garantir a sobrevivência da geração seguinte, entretanto, isso não é razão para que se esqueça do papel que elas tiveram na reprodução de um discurso nacionalista que justificava o prosseguimento da guerra.

Enquanto os grupos dominantes utilizam a história para a manutenção do poder, as demais classes devem se utilizar do conhecimento histórico para pensar sobre o presente, para não repetir os mesmos erros. Pensar sobre como os chamados “esforços de guerra” contribuíram de uma forma ou de outra para que a vida de milhões de pessoas tivesse fim, para que milhões de mulheres e crianças fossem violentadas. Foi necessário que a personagem do livro visse as atrocidades com os próprios olhos, que seus vizinhos e amigos morressem para que ela tivesse consciência que os inimigos que ela incentivava a matar, com objetivos que eram considerados pela população como nobres e honrosos, eram outros vizinhos e amigos. Ações de omissão também são ações, e livros como o de Gô nos alertam para que pensemos a respeito dos discursos que nós mesmos

estamos reproduzindo hoje e se esses discursos não estariam, de alguma maneira, contribuindo para outras mortes pelas quais não temos empatia.

## REFERÊNCIAS

AIKAWA, T. **Unwilling Patriot**. Tokyo: Jordan Press, 1960.

BAHIANA, H. P. **O grande Japão**. Rio de Janeiro: Renasença, 1932.

BAXTER, J. C. Shaping National Historical Consciousness: Japanese History Textbooks in Meiji-era Elementary Schools. in **Writing Histories in Japan: Texts and Their Transformations from Ancient Times through the Meiji Era**. . Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2007.

GÔ, S. **Réquiem**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

HAVENS, T. R.H. **Women and War in Japan, 1937-45**. Universidade de Oxford, *The American Historical Review*, Vol. 80, No. 4 (Oct., 1975) pp. 913-934 Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/1867444>> Acesso em: 25 Maio 2019.

HOBSBAWM, E. J. **Nations and nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality (Canto)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

KIMURA, S. **Nihon no Subete: Introduction to Japan**. Tóquio: Mitsubishi Motors Corporation, 1987.

KOYAMA, T. **The changing social position of women in Japan**. Paris: UNESCO, 1961.

LECLERCQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. **Anais do XVII encontro nacional de professores universitários de língua literatura e cultura japonesa - IV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil**. São Paulo, 2006.

NEWMAN, J. **Goodbye Japan**. Nova York: L.B.Fischer, 1942.

SEWELL, B. Reconsidering the Modern in Japanese History: Modernity in the Service of the Prewar Japanese Empire. in **Japan Review**, v.16. pp213-258. Kyoto, 2004.

TAKAMURE, I. **Joseishi kenkyû no tachiba kara**. Aozora Bunkou. Disponível em <[https://www.aozora.gr.jp/cards/001780/files/56792\\_55501.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/001780/files/56792_55501.html)> Acesso em: 25 de Maio.

TEAUBER, I. B. **The population of Japan**. Princeton: Princeton University Press, 1958.

TETSUO, Asô “Hanayagi-byô no Sekkyokuteki Yobô-hô” ( June 26, 1939). in **Shanghai yori Shanghai e: Heitan Byôin no Sanfujinkai**. Fukuoka: Sekifû-sha, 1993. pp. 214–230.

Recebido em: 25 jun. 2019.

Aceito em: 18 jul. 2019.

## O FEMININO NOS CONTOS DE OSAMU DAZAI

### THE FEMININE IN OSAMU DAZAI'S NOVELS

Tatiana Cared Tavares

**RESUMO:** O presente artigo analisa a representação do feminino nos contos *Villon's Wife* (1947) e *Schoolgirl* (1939), de Osamu Dazai. Autor do período moderno japonês, reconhecido pelo gênero Romance do Eu, um literato angustiado com a realidade do ser humano que se utiliza da visão crítica das narradoras, que têm de lidar com a pressão de preservar sua posição social perante as exigências sociais e aflições do futuro incerto, ao passo que as figuras masculinas não correspondem com as mesmas imposições político-sociais da modernidade.

**Palavras-chave:** Feminino; romance do eu; modernidade.

**ABSTRACT:** This article intend to analyze the representation of the feminine in the short story *Villon's Wife* (1947) and *Schoolgirl* (1939) of famous Osamu Dazai. Author of the Japanese modern period, recognized by the genre I-novel, a literate afflicted by the reality of the human being, he uses the critical viewpoint of the female narrators, who has to deal with the pressure to preserve their social position faced with social demands and afflictions of the uncertain future, while masculine figures don't correspond to the same politic-social impositions of modernity.

**Keywords:** Feminine; I-Novel; Modernity.

## INTRODUÇÃO

Osamu Dazai, nascido em 1909 é um dos autores mais conhecido do período moderno no Japão. Suas produções literárias são classificadas dentro do gênero *watakushi shôsetsu* (Romance do Eu), um estilo de escrita que explorava a narrativa em primeira pessoa, acrescida de elementos autobiográficos. Diferenciava-se dos outros literatos da mesma época com textos de relatos minuciosos e realistas, regados de teor pessimista sobre a vida e a sociedade. Acredita-se que tais produções escritas eram alusões da própria vida do autor: desregrada, sempre envolvido com abuso de drogas, bebidas e de intermináveis tentativas de suicídio. Problemas de convívio social, brigas familiares e um sentimento de não pertencimento à classe social em que nascera são fatores que culminam para que sua vida breve se encerre aos 38 anos quando comete duplo suicídio com a esposa, se afogando em um rio próximo a sua moradia em Tóquio.

As narrativas de Dazai apresentam a vida em sua realidade e totalidade mais negativa: Remetem principalmente ao período entre guerras do século XX, nos apresentando as figuras mais simples do ser humano enfrentando desafios em uma sociedade que sofria pela inflação e redução dos salários<sup>19</sup>, bombardeios, racionamento de comida e migração do campo para a metrópole de Tóquio – “cidade que atraía as pessoas pelas suas infinitas possibilidades” (KAWANA, 2013, p. 35).

---

<sup>19</sup> ALVES, L. S. **MAVO: O Modernismo e a política no Japão do século XX**. Rio de Janeiro, 2017.

O rápido plano de modernização e adaptações políticas e culturais da nação, impactaram de forma estrondosa todos os setores da sociedade japonesa. A rápida modernização, que inclui a industrialização combinada com um grande Êxodo rural, e fluxos de emigração do povo japonês. As mudanças sociais e políticas, tiveram grande influência de pensamentos da filosofia e doutrina ocidental, as quais foram utilizadas e absorvidas para uma adaptação da cultura e da sociedade japonesa às normas formas de pensar. (ALVES, 2017, p. 281)

Os dois contos do autor que são aqui analisados possuem ao menos uma personagem feminina e a qual, em algum momento, retrata sobre a posição social em que se encontra. Busco refletir quanto à descrição física e psicológica dessas para tentar perceber até que ponto elas se comportam conforme as determinações dos seus postos ou até que ponto elas são elementos de crítica e antagonismo sobre essas classificações e estereótipos que predominam o pensamento ao se falar da imagem da mulher japonesa na modernidade.

## O GÊNERO

Kawana afirma que “as obras de Dazai são classificadas como *watakushi shôsetsu*, gênero popular no período *Taishô* (1912-1926) e início do período *Shôwa* (1926-1989)”. Brecker (2015) complementa que “desde o seu início, o “Eu-romance” é um gênero que também expôs o lado negro da sociedade ou da vida do autor”.

O naturalismo ocidental, movimento fortemente influenciador das obras japonesas a partir de Meiji (1868-1912), buscava autenticidade e veracidade com a descrição da realidade e apresentava os sentimentos das personagens de forma transparente. Essas características, ainda que preservem nas obras em estilo japonês, modificam-se de maneira “que os sentimentos das personagens deveriam ocupar um papel importante nos textos, mas sem o confronto com a sociedade” (KAWANA, 2013, pp. 36-37), já que, como cita Sakurai:

Os líderes Meiji mesclaram passado e futuro na estratégia de construção da modernidade japonesa sedimentaram-se ideologicamente os interesses da nação em formação em conformidade com os outros do Estado. ‘capitalização do passado’...no sentido de glorificar a história do povo japonês para fomentar o orgulho nacional. (SAKURAI *apud* Alves, 2017, p. 282)

Existia uma forte censura sobre as temáticas dos textos nesse período: “os valores feudais e hierárquicos permaneceram e levaram os últimos golpes apenas após a Segunda Guerra” (Kawana, 2013, p. 37).

[...]o Japão entrava na fase de dominação capitalista opressora, sob a qual o desejo de liberdade continuou mantido, por parte de alguns poucos intelectuais afastados da sociedade, numa esfera fechada. Os escritores estavam expostos ao risco de não obter bons resultados em suas produções por falta de preparo ideológico e de sensibilidade para aprender a essência e a estrutura da ordem dominante que os afastava da sociedade e para confrontar o sistema cruel de censura e controle ideológico

que existia desde os primeiros anos do governo Meiji (1868 a 1911). (NAGAE, 2006, p. 12)

“It may require courage to say what they said, but were they really able to take responsibility for the consequences?”<sup>20</sup> Assim, sutilmente, Dazai retoma no próprio conto o teor preocupante de se produzir nessa época. O tornar os textos subjetivos, pondo que esses são feitos pelo ponto de vista do narrado em primeira pessoa, tira um pouco da veracidade que muitos leitores atribuíam aos textos, impedindo que os autores se comprometam como se estivessem criando um texto de opinião própria.

[...] na época, o leitor confiava na veracidade dos romances como expressão dos sentimentos e das impressões do autor no momento da elaboração da obra, acreditando que ele expunha os fatos tal qual tinham acontecido na realidade, expressando seu próprio ‘eu’ com sinceridade e sem disfarces. (NAGAE, 2006, p. 18)

Apesar do autor ser “sempre uma figura identificável” não se pode acreditar que toda a obra é a realidade e que “deva ser tomado ao pé da letra” e sim que continua sendo uma obra de ficção. Dessa visão, Brecker (2015) descreve ao falar sobre o gênero: “A forma (do naturalismo) reflete uma maior individualidade e um método de escrita menos constrangido”. E complementa

---

<sup>20</sup> DAZAI, O. **Schoolgirl**. Tradução de Allison Markin Powell. One Peace Books Inc, New York, 2011.

que “A história deve permanecer no reino natural e deve ser completamente realista”. “Como as percepções são subjetivas, não podemos falar em uma única realidade, mas em múltiplas, cada personagem de uma obra literária deve refletir isso. Da percepção do autor, passamos para a percepção de seus próprios personagens” (KAWANA, 2013, p. 39).

Conforme as referências dadas acima, me pareceu necessário traçar melhor a disparidade que existe em elementos opacos e elementos transparentes no âmbito artístico-literário. Com base nas definições de dicionário, no texto de Pedroni (2012) e de Lisboa (2012) tentei exemplificar e simplificar, da melhor maneira, o que se refere essas duas divisões no quesito literário.

De acordo com o dicionário Soares Amora (2009) temos como definição dos termos abaixo:

<b>Transparência:</b> <i>sf</i> Qualidade de transparente → ( <i>adj</i> ); 1. Que se deixa penetrar pela luz; que através de sua espessura deixa distinguir os objetos; diáfano; 2. <i>fig</i> claro, evidente.	<b>Opacidade:</b> <i>sf</i> Qualidade de opaco → ( <i>adj</i> ) 1. Que não deixa passar a luz; 2. Escuro, sombrio, turvo.
--	---

Em sequência o texto de Pedroni (2012) oferece uma visão dos termos com base na linguística e também serve como análise da arte contemporânea:

<b>Transparência</b> se refere a um Não-	<b>Opacidade</b> trata de um Objeto (quase-
--	---

<p>objeto que “não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.” Tem uma forma imagética, mas o sujeito é quem dá a significação, a constrói de acordo com seu mundo de vivência.</p>	<p>objeto) que se esgota na referência de uso e de sentido. Possui uso e significado já definidos, a significação é intrínseca com a forma do objeto e, nem personagem – nem espectador – precisam trazer novos modos de significação para o objeto.</p>
--	--

Já na dissertação de Lisboa (2012), o pensamento recai sobre a visão cinematográfica, onde a tela de cinema servirá muitas vezes para fazer um recorte da realidade:

<p><b>Transparência</b></p>	
<p>A “[...]preocupação ritmo de sucessão de imagens e jogo de tensões e equilíbrios de um cinema que pretendia <u>esconder os efeitos da montagem</u>, tornando-a invisível para causar a impressão de realidade, escondendo o processo de produção do filme, por isso denominado de <i>transparente</i>.”</p>	<p>“[...] ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica, valendo-se de uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera (os cenários, os figurinos, as luzes, a encenação). “</p>
<p>“[...] Preocupação em “fazer com que os elementos da intriga e o destino das personagens passem por ‘modelos exemplares’, por autênticas alegorias que carregam um fundo de verdade profunda face à vida do homem neste e</p>	<p>“[...]recusa o cinema narrativo lógico-causal e a montagem criadora do espaço-tempo contínuo, apresentando novas estratégias de disjunção e descontinuidade ... resultado de um exercício estético consciente e</p>

noutros mundos”.	controlado”.
------------------	--------------

Com consideração sobre as visões apresentadas acima, Dazai que repudiava os floreios e as metáforas, utiliza de seus narradores e das visões das personagens para falar do ambiente ao seu redor. São, do ponto de vista desses falantes que temos a descrição da realidade. Uma sala é apenas uma sala, com uma estante que é, necessariamente uma estante, e uma mesa que sempre foi usada como mesa. A realidade é mostrada através desses pontos de vista e das descrições feitas pelos falantes, todas elas são, ao mesmo tempo, reais e compositoras do espaço.

The man and the woman entered my husband's room. They seemed appalled by the desolation they saw. The mats looked as though they were rotting, the paper doors were in shreds, the walls were beginning to fall in, and the paper had peeled away from the storage closet, revealing the framework. In a corner were a desk and a bookcase - an empty bookcase. (VILLON'S WIFE, 1947, p. 4)

Eles não escondem seus sentimentos e mudam a toda hora a opinião conforme o que veem. Como as narrações são feitas em primeira pessoa, a visão e afirmações das narradoras são a única realidade que nos é apresentada e não há como dizer se o que ocorre em torno delas é precisamente o mesmo que se passa. Assim temos que ser levados pelas narradoras e aceitar as afirmações que elas declaram, deveriam acabar em si pelo teor biográfico, mas são facilmente

personagens facilmente identificáveis com o a realidade do leitor, os assuntos de que tratam se universalizam.

## 1. A PRESENÇA DO FEMININO

De acordo com Nagae (2006) “A insegurança e o temor em relação ao desconhecido e ao inevitável cercam a vida das personagens, sobretudo a do protagonista”. Essa característica é o que constrói as obras do movimento Naturalista do Japão. Dazai, mais ainda, trabalha seus textos num período de assentamento das funções dos indivíduos nacionais, e, mais do que ninguém, demonstra de forma pessimista e muito analítica as incertezas e os impasses de suas personagens.

Os dois textos escolhidos para análise nesse trabalho são obras categorizadas como contos. Ambos possuem, evidente desde seu título, a presença do feminino na obra. Seria impossível, a meu ver, que tanto os nomes *Villon's Wife* (1947) e *Schoolgirl* (1939) não fizessem, ao menos, a citação dessas figuras nas narrativas. Não só o fazem como, a voz principal que narra as passagens são mulheres, de idades diferente e de rotinas diferentes, mas que, tanto uma quanto a outra revelam sobre a incerteza da vida e estão em constante questionamento de suas características, o que as aproxima nessa análise. Com uma diferença temporal de quase dez anos – 1947 e 1939 respectivamente. Ambas as narradoras passam por processos de autoreconhecimento, os textos

possuem longos trechos onde elas falam de suas angústias e sobre um sentimento de medo perante os seus verdadeiros caracteres.

O século XX nasce com as mudanças políticas, sociais e ideológicas da Reforma Meiji. A posição da mulher, nesse ideal que construiria a sociedade japonesa, pretende exigir que elas sejam um dos pilares que estruturam a família. Elas devem ser, não apenas boas para seus maridos e filhos, são elas as encarregadas de dar continuidade ao povo.

Mãe devota, *Villon's Wife* se constrói na angústia de uma mãe e esposa que precisa lidar com as incompetências e desinteresse do marido para cuidar da família que eles se tornaram. Apesar de ela cumprir com várias exigências sociais, reconhece em si capacidades muito além da posição doméstica e que se perderam ao longo dos anos em que tenta, de alguma forma sustentar sua posição. Não desafiando a autoridade do marido ou contradizendo a realidade social. Pouco a pouco, aceita que faz parte de uma classe desprivilegiada, necessitada de sobrevivência e desencaixada do modelo governamental.

Em *Schoolgirl (1939)* temos, como já se diz o título, uma estudante sendo narradora e protagonista. Aparentemente na idade de *kôkôsei*, narra sobre a sua rotina, de memórias e de opiniões, extremamente fortes e pejorativa, quanto às pessoas a sua volta, quanto a própria aparência e habilidades, além de se atentar e ponderar quanto às questões sociais, incluindo a guerra, a futilidade dos colegas, sobre a posição e o trabalho das pessoas nos ambientes que frequenta e a preocupação com a mãe reclusa de sentimentos após a morte do patriarca da

família. Com o fato de a protagonista não possuir nome e com o artifício da narrativa em primeira pessoa, qualquer leitor poderia se identificar com a protagonista, sendo assim o autor retira-se do texto e do compromisso da veracidade. Podendo utilizar essa técnica para realizar fortes críticas, que, a meu ver, falam sobre, principalmente o ambiente literário e as fortes críticas que os autores naturalistas vinham recebendo ao “expor suas vidas” publicamente.

A seguir, darei melhor explicações sobre as características apresentadas das personagens – físicas e psicológicas – para melhor criar uma referência de suas imagens e para poder compará-las com o contexto da época em que foram escritas.

## 2. PAPÉIS SOCIAIS E A IDEIA DE PERTENCIMENTO

Dazai dá voz a personagens que falam sem floreio, sem enfeitar ou modificar o que sentem e, por isso, dão a impressão de espontaneidade, de que são reais. [...] A forma de diários, cartas, enfim, textos escritos em primeira pessoa, frequentes em suas obras, reforçam a sensação de proximidade com o leitor. Há uma pessoa à nossa frente que nos conta algo. (KAWANA, 2013, p. 40)

Em *Villon's Wife* (1947), somos apresentadas a três mulheres diferentes, no entanto, aqui darei enfoque apenas à narradora-protagonista – Sra. Otani – as outras duas, assim como os homens, são descritas superficialmente pela visão

que narra e pela fala de um terceiro. Basicamente as personagens não possuem nomes e são denominadas por suas funções principais.

A narradora é apresentada com a descrição de *ryôsaikenbo* e ao longo do texto é perceptível sua decepção com relação à vida em que se encontra, está consciente das problemáticas, diferentemente do marido, que parece tentar escapar da realidade utilizando de artifícios como a bebida e constantemente desaparecendo de casa por dias. Ela, desde o início do conto, se mostra preocupada e disposta a enfrentar as dificuldades da vida pobre e do sofrimento infligido pelo homem com quem divide sua integridade.

Algumas das principais características que pude determinar perante o seguimento do texto em relação à senhora Otani foram:

### **2.1. Cuidar do filho descrito como doente e malformado**

Em tradução livre do texto de Dazai (1947) ela expressa “O garoto está sempre tendo problemas de estômago ou febres, mas meu marido quase nunca passa algum tempo em casa, [...] Não há nada que eu possa fazer a não ser deitar ao seu lado e afagar sua cabeça.” E continua a dizer que é papel dela vesti-lo, leva-lo para banhar-se e tem a expectativa de conseguir dinheiro para poder leva-lo ao médico e cuidar de suas enfermidades. A descrição desses trechos remete à ideia do discurso realizado por Nakamura em 1875 e citado por Isotani (2016) quanto ao ideal consolidado de que as jovens japonesas “assim que se tornassem

mães. Elas educariam os homens que levariam o Japão à glória de um país forte, harmonioso e unificado”.

Todavia, mais de uma vez, internamente, a protagonista se questiona se ela executa o papel de mãe como deveria. Melhor dizendo, questiona se ela mesma deveria estar cumprindo aquele papel, ao passo que seu casamento não é legitimado, que o marido não corresponde às expectativas pré-determinadas da sociedade de ser o provedor da casa e que o próprio filho não parece ter um desenvolvimento, nem físico nem mental, adequado para a idade e assim não sendo um representante digno para a nação.

## **2.2 Assume, não apenas a palavra, mas quem detém a posição de respeito dentro da casa**

I bowed to the two visitors. A round-faced man of about fifty wearing a knee-length overcoat asked, 'Is this your wife?', and, without a trace of a smile, faintly inclined his head in my direction as if he were nodding. The woman was a thin, small person of about forty, neatly dresses, she loosened her shawl and, also unsmiling, returned my bow with the words, 'Excuse us for breaking in this way in the middle of the night. (DAZAI, 1947, p. 3)

Considerando-se a organização política e divisão sociais fortemente determinadas no Japão após a revolução Meiji, o universo feminino, assim como visto em outros autores influentes no modernismo, se limita a espaços mínimos, como o espaço doméstico. Enquanto o homem, assim estipulado pelas

convenções, é aquele que será o provedor do dinheiro e o que disputará cargo de prestígio no mundo externo e empresarial, a mulher tem maior encaixe e domínio do ambiente da casa. Cuida para que os recursos adquiridos pelo marido tenham rendimento, considerando não apenas a gestão das economias, mas também dos cuidados para com os filhos e dos afazeres cotidianos. A casa é seu domínio e, como demonstrado pelo trecho acima, mesmo que os dois visitantes estejam afoitos buscando resolver o impasse que o marido tenha causado, assim que percebem a presença da esposa, se reclinam em cumprimento e em retratação pela invasão e incômodo. Não apenas isso, mas em outro trecho eles também decidem que, o caso deva ser explicado a ela e, receptiva, escuta toda a história antes de decidir como proceder para se retratar.

### **2.3 É ela quem se coloca prontamente a resolver os problemas do marido com relação à sua dívida**

“Please don’t. It won’t help for either of you to get hurt. I will take the responsibility for everything.” (DAZAI, 1947, p. 3)

“Please come in and tell me what was happened. I may be able to settle whatever the matter is. The place is a mess, but please come in.” (DAZAI, 1947, p. 3)

“I’m afraid that whatever you may say, our minds are already made up. But it might be a good Idea to tell you. Mrs. Otani, all that has happened”. (DAZAI, 1947, p. 3)

Esse é, com toda a certeza o momento em que Dazai proporciona a maior quebra com o pensamento imposto na época. É factual que, dentre as funções da “boa esposa” ela deva prezar pelo bom estado do marido, no entanto, quando esse pilar é desconstruído em sua mente, passa por uma transformação se dispondo a assumir uma posição que comumente não pertenceria a ela.

Ela quem se dispõe a trabalhar e quem constantemente se mostra em movimento (se considerarmos tanto o deslocamento geográfico quando em relação às mudanças psicológica, lembrando o passado e correlacionando com as preocupações do presente).

Assim, quando está no restaurante ajudando o casal que fora lesado por seu marido, é o momento em que se sente mais a vontade, em que pode literalmente rir alto e aproveitar-se dos flertes e das brincadeiras dos clientes. A saída do ambiente doméstico e esse certo domínio de um espaço não tradicional, são o final que prova a genialidade e fineza com que Dazai critica o sistema vigente há vários anos.

A narradora de *Schoolgirl* (1939) desde a primeira linha passa a expressar sensações e pensamentos, primeiramente de formar pessimista e, ao longo da leitura, percebe-se que ela está num forte conflito e muitas vezes muda abruptamente de opinião, da mais profunda agonia para o almejar de uma vida amorosa e bela. Evidência apresentada na citação: “She wants to be herself <sup>21</sup>and genuine but at the same time she realises that she doesn't have much to offer the

---

<sup>21</sup> Caroline; *Schoolgirl* – Osamu Dazai | Japanese YA Novel Week, 2011.

world”<sup>3</sup>. Sua linguagem é agressiva e direta ao leitor. Utilizando-se muitas vezes do pronome “você”, exprime os mais íntimos sentimentos para si mesmos, como forma de reconsiderar as próprias ideias. Aparentemente ela teria tudo para seguir o padrão de uma estudante comum e plácida, mas assim que inicia dizendo o quanto tem atitudes ruins e é imputa, conseguimos encontrar contradições das figuras femininas de Dazai perante o modelo social da época.

Assim como em *Villon's Wife* (1947), a visão familiar está desestruturada e afeta fortemente as considerações da personagem. O pai ausente, pela morte recente, a mãe que constantemente trabalha para outras pessoas desde que a protagonista era jovem – retirando indiretamente a função que teria dentro de casa – e a irmã que, mesmo casada e dona de casa, encontra-se distante e não condiz com as lembranças da jovem. Ela passa por um momento de transformação natural da puberdade para o início da vida adulta, e se vê temerosa e pessimista de não seguir os padrões dos outros indivíduos com que convive. Na realidade a mãe e a irmã em que tanto se espelha, já lhe são figuras estranhas e que não remetem mais às lembranças infantis, essa seja talvez a primeira e principal causa da sua insegurança para com o mundo e o porque de ter tanta dificuldade em ter empatia com as outras pessoas.

#### **2.4 Autoconsciência identitária**

A filha retira-se de quase toda possibilidade de ser comparável às outras figuras da esfera social. Constantemente se critica por sua índole – no curto

período de tempo de um dia no qual a acompanhamos – e também nos quesitos físicos ou em relação a sua idade.

My eyes are just big saucers, nothing more to them. When I look closely at them in the mirror, it's disappointing. Even my mother says I have unremarkable eyes. You might say that there is no light in them. They're like lumps of charcoal—it's that unfortunate. (DAZAI, 1939, p. 4)

E ainda:

When I was little, when my feelings about something were completely different from the others, I always used to ask Mother, 'Why is that?' At those times, Mother would dismiss me with a word and then be angry. Bad girl! What's wrong with you? she'd say sadly. Sometimes I'd ask Father too. He would just smile and say nothing. Then later I'd hear him tell Mother, "That child stands apart. (DAZAI, 1939, pp. 7-8)

## 2.5 O não encaixe social e a expectativa por mudanças

Assim como em *Villon's wife* (1947), a protagonista parece estar num movimento envolto numa expectativa de mudança. Ambas são conscientes que as pessoas em geral vivem dentro de um enquadramento e que elas, não gostando de suas posições, almejam por mudança.

I always want everyone to think I am a good girl. Whenever I am around a lot of people, it is amazing how obsequious I can be. I fib and chatter away, saying things I don't want to or mean in any way. I feel like it is to my advantage to do so. I hate it. I hope

for a revolution in ethics and morals. Then, my obsequiousness and this need to plod through life according to others' expectations would simply dissolve. (DAZAI, 2011, p. 8)

Apesar de citar a possibilidade, ela não aguarda um casamento para sua mudança, a sua expectativa de vida plena é o retorno à vida infantil, se apega à uma lembrança querida e onde estão presentes as pessoas que faziam parte da casa. Esse seria o único pensamento coerente com a fala da política familiar da época, no entanto, ela não quer assumir a posição mais comum de ser a esposa e sim de se manter eternamente como a filha, fugindo ao padrão normal de atuação da idade em que se encontra. Não sendo por menos, ela apresenta um gosto distinto por livros, por muitos deles e também por situações das mais diversas em que ela pode viver mais à vontade com a própria personalidade, ela busca encontrar uma motivação num momento em que tem de lidar com coisas diferentes e sem o apoio daqueles que mais prestigiava. Há reflexão sobre tais vontades na página 15: “If someday I could live a military life, and be disciplined harshly, then I just might be capable of being a self-contained, beautiful daughter.”

## 2.6 O humor volátil

Ao seguir as linhas de *Schoolgirl* (1939), podemos nos deparar com diversos momentos em que as ideias e os gostos da personagem fluem do mais completo deleite até a mais completa raiva. Seu humor e opinião sobre as coisas mudam

bastante, o fluxo de pensamento muitas vezes é quebrado por esses rompantes e não escapa do aspecto do gênero que prega os pensamentos das personagens estarem destacados na trama. Mas essa clara mudança, nos tira, por exemplo, daquele modelo de mulher oriental, recatada, cheia de autocontrole ou muitas vezes apática, que não demonstra nem alegria, nem raiva e só está cumprindo suas funções.

The lady had on too much makeup for someone her age, and her hair was coiled in a popular style. She had a pretty face but there were dark wrinkles on her neck and her coarseness made me want to hit her in disgust. It's amazing how much your thoughts vary, depending on whether you're standing or seated. (DAZAI, 2011, p. 8)

My teacher Miss Kosugi was beautiful this morning. As beautiful as my furoshiki. Miss Kosugi looked lovely in blue, and she wore a striking crimson carnation on her breast. [...] She's like a young miss who lives in an old castle on the shore of a mountain lake. Ugh, I've praised her too much. I wonder why Miss Kosugi's lectures are always so stiff. Is she a fool? It makes me sad. (DAZAI, 2011, p. 9)

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como apresentado nas evidências acima, pode-se concluir que, Dazai foi um autor que utilizava do povo para falar sobre os problemas do povo. Suas reflexões são plausíveis dentro das representações de suas personagens, bastantes críticas e sutis, que realizam movimentos não abruptos, mas - que de

acordo com a temática estudada referente à Reforma Meiji e à imagem da mulher moderna japonesa – vão contra a corrente e aos padrões impostos.

Além disso e apesar de todo o ceticismo que emprega, o reflexo de sua vivência deslocada, serviu para comprovar que, algumas camadas da população não se encaixavam ao padrão imposto pela sociedade. A ideia que fica ao observar essas duas personagens é aquela que Nagae (2006) cita a respeito do Naturalismo de que as “ideias que se opunham ao poder das convenções, das formalidades e das tradições e que eram vistas como sinônimos de Verdade, Liberdade e Oposição”. *Schoolgirl (1939)*, possui uma crítica direta a esse aspecto, várias vezes sendo citada no texto a desconfiança que tem da vida adulta. Já no outro conto, a Sra.Otani representa fortemente à oposição e à liberdade, quando assumi para si sua natureza e decide continuar trabalhando independente do que considerem a seu respeito.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Leonardo Souza. **MAVO: O Modernismo e a política no Japão do século XX**. In: Vários Orientes. Edições Sobre Ontens/LAPHIS, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=klg6DwAAQBAJ&dq=modernismo+literatura+jap%C3%A3o&hl=pt-BR&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.br/books?id=klg6DwAAQBAJ&dq=modernismo+literatura+jap%C3%A3o&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s) acesso em 19/10/2017.

BECKER, Boris; **Um Estilo Literário Japonês: O Watakushi shosetsu**. In: Recanto das Letras – Teoria Literária, 2015. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/5196323>>

Caroline; **Schoolgirl – Osamu Dazai | Japanese YA Novel Week**. S.l.; s.n. 2011. Disponível em: < <http://portrait-of-a-woman.blogspot.com.br/2011/12/schoolgirl-osamu-dazai-japanese-ya.html> >

DAZAI, O. **Schoolgirl**. Tradução de Allison Markin Powell. One Peace Books Inc, New York, 2011.

DAZAI, Osamu. **Villon's Wife**. Translated et Donald Keenb. 1947. Disponível em: < <https://archive.org/details/VillonsWifeOsamuDazai> >

太宰治 『ヴィヨンの妻』（新潮社 1950年） disponível em: < [http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/2253\\_14908.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/2253_14908.html) >

ISOTANI, Mina. ISOTANI, Mina. **A Representação do Feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**. Tese de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08042016-130910/pt-br.php> >

KAWANA, Karen Kazue. **Ficção e Realidade nas Obras de Dazai Osamu**. Revista Estudos Japoneses, n. 33, pág. 35 – 44. 2013 Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/107415/105869> >

KEENE, Donald. **Modern Japanese Literature: From 1868 to the Present Day**. P.398-414. Grove Press, New York, 1956.

LISBOA, Edimara; **O Discurso Cinematográfico**. In: À Pedra do Toque – Estudos de Comparatismo Filmoliterário. 2012. Disponível em: < <http://aapedradetoque.blogspot.com.br/2012/11/o-discurso-cinematografico.html> >

MILLER, J. Scott; **Japanese Literature and theater BUNDAN**. In: Historical dictionary of modern Japanese literature and theater. Editora Scarecrow Press Inc, Maryland, US, 2009. Disponível em: [http://japan\\_literature.enacademic.com/35/BUNDAN](http://japan_literature.enacademic.com/35/BUNDAN)

NAGAE, Neide Hissae; **De Katai a Dazai: Apontamentos para uma morfologia do Romance do Eu.** Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo – SP, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14052007-151503/pt-br.php>>

PEDRONI, Fabiana. Opacidade e Transparência: a relação sujeito/não-objeto. In: POÉTICAS DA CRIAÇÃO. Territórios, memórias e identidades, 2012, Vitória. Poéticas da Criação: Territórios, memórias e identidades. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 81-85. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2012/12/28/opacidade-e-transparencia-a-relacao-sujeitonao-objeto/>

Recebido em: 29 jun. 2019.

Aceito em: 25 jul. 2019.

EROTISMO E O PODER DO CORPO NA OBRA *A CASA DAS  
BELAS ADORMECIDAS*, DE KAWABATA YASUNARI

EROTISM AND THE POWER OF THE BODY IN THE *HOUSE OF  
SLEEPING BEAUTIES*, BY KAWABATA YASUNARI

Mina Isotani

**RESUMO:** O poder exercido pelo corpo nu, o frescor juvenil e a decadência física do idoso constroem a complexa relação entre o dominante e o dominado no romance *A casa das Belas Adormecidas* (1961), de Kawabata Yasunari. O discurso que sanciona as estruturas simbólicas de significação do masculino e do feminino é dissecado e reavaliado no instante da autoconscientização quanto à fragilidade da estrutura social, que atribuía ao homem japonês dominância sobre a mulher. Nesse sentido, quando o protagonista Eguchi, de 67 anos, procura uma casa de prostituição, cujo serviço era oferecer aos homens de meia idade a oportunidade de desfrutar a companhia de jovens virgens, a virilidade perdida pode ser retomada no âmbito subjetivo de um encontro sem diálogo, sem interação, sem a regulamentação comumente creditada aos padrões socialmente exigidos. Contudo, a perversão e a sensação de domínio se liquefazem no momento em que, a até então inquestionada identidade do “macho”, se depara com a supremacia do corpo jovem, com a autoconsciência da incapacidade de consumação do ato sexual, transformando o desejo em desespero. Dessa forma, baseado na reflexão do discurso regulamentador e das relações de poder discutidos em *Na História da Sexualidade*, de Michael Foucault, o presente trabalho tem como objetivo apresentar de que forma o erotismo e o poder do corpo servem de ferramentas para compreendermos a desintegração das representações identitárias, atribuindo ao homem e à mulher novos posicionamentos discursivos, que ultrapassam as definições de gênero.

**Palavras-chave:** erotismo, poder do corpo; mulher japonesa; representação.

**ABSTRACT:** The power exercised by the naked body, the youthful freshness, and the physical decay of the elderly construct the complex relationship between the dominant and the dominated in Kawabata Yasunari's novel *The House of Sleeping Beauties* (1961). The discourse that sanctions the symbolic structures of masculine and feminine signification is dissected and reevaluated at the moment of self-awareness to the fragility of the social structure, which attributed to Japanese man dominance over women. In this sense, when the protagonist Eguchi, 67 years old, seeks a house of prostitution, whose service was to offer middle-aged men the opportunity to enjoy the company of young virgins, the lost virility can be resumed in the subjective scope of a meeting without dialogue, without interaction, without the regulation usually credited to the socially required standards. However, perversion and the sense of mastery liquefy itself at the moment when the previously unquestioned identity of the “macho” is confronted with the supremacy of the young body, with the self-consciousness of the inability to consummate the sexual act, transforming the desire into despair. Thus, based on Michael Foucault's discourse of regulation and power relations discussed in *The History of Sexuality* (1976), this paper aims to present how the eroticism and the power of the body serve as tools for understanding the disintegration of representations of identity, attributing to man and woman new discursive positions that go beyond the definitions of gender.

**Keywords:** Erotism; power of the body; Japanese Women; representation.

## O Poder do Corpo

Tendo a diversidade como premissa, somada à curiosidade que o desconhecimento da literatura japonesa possa causar, a proposta da minha pesquisa tem sido desmistificar o olhar “exótico” que o Oriente, em específico, o

Japão recebe do Ocidente. Tal olhar que também cria barreiras para os próprios pesquisadores da área e os afastam de discussões além da estética e da estrutura de criação dos textos, deve ser reapresentado para refutarmos a ideia do binarismo simplista de que as japonesas são frágeis, dóceis, apáticas e submissas enquanto os japoneses detêm a força, a representação social e são os dominadores.

Em *Visible Identities*, Linda Martin Alcoff escreve a seguinte frase: Quando me recuso a escutar como o outro é diferente de mim, eu me recuso a compreendê-lo. Contudo, sem entendê-lo completamente, eu nunca serei capaz de apreciar precisamente que somos mais parecidos do que originalmente imaginávamos” (ALCOFF, 2005). Assim, para trabalhar qualquer assunto relacionado ao masculino e ao feminino na literatura japonesa é necessário compreendermos a construção do discurso determinista do que seria o HOMEM e do que seria a MULHER no Japão.

Para, então, discutirmos a desconstrução e a desintegração do posicionamento dos indivíduos em *A casa das belas adormecidas* (1961), de Kawabata Yasunari, que tem como enredo a história de Eguchi, um idoso de 67 anos, que passa a frequentar um prostíbulo onde os homens podem dormir ao lado de jovens desacordadas à custa de sonífero, divido a análise em duas partes: a primeira centra-se na estruturação social japonesa do início do século XIX e a segunda foca-se na quebra de paradigmas sobre o discurso e o corpo.

## Construção do corpo feminino e do corpo masculino dentro do discurso

Ao se deparar com o ambiente impessoal onde as jovens esperavam seus clientes, adormecidas, sem interagir discursivamente com o “outro”, o protagonista é levado à pensar naquela cena e sua integração ao espaço como “homem”, que teoricamente domina uma mulher, aparentemente, indefesa. Sua primeira constatação é:

Ela só não fora transformada em uma boneca viva porque ela não existe. Mas, para evitar constrangimento aos velhos que não eram mais homens, fizeram dela um brinquedo vivo. Não um brinquedo propriamente, mas talvez a própria vida para esses velhos. Talvez a vida que eles pudessem tocar com tranquilidade. (KAWABATA, 2012)

Nesse trecho percebemos duas questões: a primeira é a relação entre a virilidade e o “ser” homem e a segunda é a liquefação da ideia pré-concebida de que o encontro apenas entre os corpos liberta os homens de sua vergonha. Essa objetificação da mulher serve de espelho para escancarar a impermanência da masculinidade centrada no poder do corpo, na ereção, na posição hierarquicamente mais elevada.

Em *A História da Sexualidade* (1976), Michael Foucault discorre sobre a noção de “poder-saber”, que utilizaremos aqui para refletirmos quanto ao domínio sobre o corpo do outro. Esse outro, sob o olhar do discurso determinista no Japão é específico para Homens e Mulheres, como se fosse possível separar os indivíduos em dois grandes grupos, sem levar em conta que o poder, como diz

Foucault, é multidirecional e afeta todos os indivíduos sem a rigidez aparente. Mas então, quem é e como se construiu a representação do japonês e da japonesa? O discurso de homogeneidade cultural que regia o sujeito nipônico, no qual, construído e arquitetado pelo Governo Japonês no final do século XIX, com o objetivo ultranacionalista de expansão hegemônica foi primordial para determinar todas as nuances que regiam a construção identitária do homem e da mulher.

Em *Japan's minorities: The illusion of homogeneity* (2009), o antropólogo Michael Weiner explica:

Na modalidade de nacionalismo que emergiu no contexto da pós-Restauração, o Japão idealizou a homogeneidade cultural e racial como fundação da nação. [...] Ao longo do caminho, empatias culturais poderosas, porém seletivas, foram mobilizadas enquanto identidades regionais ou foram suprimidas ou submetidas a um processo de redefinição cultural, cujo objetivo era alinhar a realidade com a ideologia<sup>22</sup>. (WEINER, 2009)

Ou seja, toda e qualquer diferenciação seria considerada uma ameaça à identidade da nação. E no plano governamental, as mudanças “permitidas” também faziam parte das transformações ambicionadas para que a meta econômica fosse alcançada.

---

<sup>22</sup> Texto original de WEINER, M. 2009. “The modality of nationalism that emerged in the context of post-Restoration Japan was one that idealized cultural and racial homogeneity as the foundation of the nation state. [...] Along the way, powerful but selective cultural empathies were mobilized, while regional identities were either suppressed or subjected to a process of cultural redefinition, the objective of which was to bring reality into line with ideology”.

Mesmo que não se pretenda aprofundar o assunto pelo viés sociológico dos estudos de raça e etnia de Michael Weiner (WEINER, 2009), a afirmação do antropólogo de que a construção da identidade nacional japonesa sugeriu o discurso de equivalência entre as categorias de raça e etnicidade, criando o senso de alteridade com o intuito de se contrapor e, ao mesmo tempo, de se impor em relação ao Ocidente, é importante ressaltar esse pensamento para compreendermos a noção de uniformidade almejada pelo governo japonês. Desta forma, a instituição de poder excluía de sua civilização todos os grupos e indivíduos que não se encaixassem dentro do padrão requerido, tornando-os párias e alvo de racismo.

Esses racismos do interior afetaram não somente as populações externas, como os sem-terra e os *ainu*<sup>23</sup>, mas os pobres da área urbana ou rural e os que sofriam de doenças crônicas e congênitas. Em cada caso, grupos particulares eram identificados não apenas por sua privação material, mas também por certas características culturais e físicas. (WEINER, 2009)

Isso demonstra um rígido padrão social, onde a visão de marginalização da figura feminina não caberia se pensarmos na mulher como parte integrante e necessária para a ideia de sociedade “homogênea”. Essa relação de poder entre a mulher e o ideal governista é relevante para relativizar a imagem da fragilidade, da obediência indiscutível, da passividade política em contraponto com as novas vozes do feminismo no Japão e, no caso das jovens adormecidas, a desconstrução

---

<sup>23</sup> Povo nativo do arquipélago japonês.

da dominação do corpo feminino como fator preponderante para a masculinidade.

Sendo assim, se seguirmos essa linha de pensamento, ser totalmente contrário ao imposto causaria o exílio do sujeito, sem direito a ser reconhecido e legitimado como parte integrante da sociedade, na medida em que, apesar da “[...] nação japonesa como personalidade coletiva, ser caracterizada pela uniformidade e homogeneidade, o estatuto familiar foi concebido como um reflexo das qualidades e capacidades inerentes às pessoas” (WEINER, 2009). Em outras palavras, a individualidade ou o sentimento de individualidade a ser desfrutada pela mulher e pelo homem está limitado e mascarado pelo desejo de pertencimento e satisfação, advindos do reconhecimento social.

Para se atingir essa meta binária, o que fica claro é a noção de disciplina que envolve todo o sistema. Michael Foucault trabalha com a teoria de “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1999), na qual discorre sobre o poder disciplinar exercido no corpo, que é um objeto a ser moldado para objetivos e intenções específicos de um grupo. Foucault diz que “[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1999). O corpo é uma ferramenta poderosa que move e controla nações.

No caso do Japão, primordialmente, o homem era responsável por ocupar o espaço público, onde deveria agir como o provedor de sua prole, parecer altivo e viril, fazendo de seu trabalho parte de seu poder masculino. No contraponto, a

mulher deveria ocupar o espaço doméstico, cuidar para que seu marido pudesse exercer suas funções no ambiente externo, criar os filhos, buscando sempre o ideal de “Boa esposa, mãe sábia”. Forma-se então o núcleo familiar, que representa o modelo de “família moderna” (近代核家族<sup>24</sup> – *kindai kakukazoku*) durante os anos 30 – 40, com o pai como a figura patriarcal, a mãe como figura devota às responsabilidades da casa e os filhos como resultado do sucesso dos pais. O corpo, a sexualidade estavam atrelados à esses ideais.

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

Com essa construção determinista e pensando no “corpo social” na teoria de Foucault, as estruturas que correlacionam o corpo e o sexo também devem levar em conta a multiplicidade e a complexidade dos discursos, que se liquefazem no silêncio da impotência sexual do homem. Ou seja, a jovem que, inicialmente, está à serviço dos clientes, mostra que a situação inusitada de

---

<sup>24</sup> *kindai*-moderno é o termo utilizado para definir o período moderno no Japão, que abrange desde o início de Meiji em 1868 até o fim da Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, passou-se a utilizar o termo *Gendai* – presente para identificar o período pós-guerra do Japão.

indecência contemplativa dos idosos esconde a decadência desses clientes, que se envergonham de sua nova realidade.

Uma mulher mergulhada no sono, que não fala nada, que não ouve nada: não seria, por outro lado, o mesmo que falar tudo, escutar tudo de um velho que já não tem virilidade para fazer uma companhia para uma mulher? (KAWABATA, 2012)

Se pensarmos no “ (...) esquema das modificações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo. As distribuições de poder, e as apropriações de saber não representam mais do que cortes instantâneos em processos (...) ” (FOUCAULT, pp. 94) e, então, as atribuições do considerado masculino tornam-se consistentes apenas no silêncio do corpo adormecido, na consciência de um único indivíduo. Ao contrário do ambiente familiar que permitia ao homem exercer sua função dentro do discurso patriarcal, o contato do protagonista com as garotas adormecidas o atormentam gradativamente, mostrando a fragilidade de suas verdades.

Por ela estar de costas, era possível para ele apoiar seu peito nos seios dela e beijar-lhe os lábios. Não lhe desagradaria, absolutamente, beijá-la, muito pelo contrário. Um homem da idade de Eguchi que pudesse fazer isso com uma jovem garota, poderia pagar qualquer preço para redimir-se desse pecado, bem como poderia dar-lhe tudo.

Aos poucos, o erotismo, o corpo nu das jovens e o reconhecimento de que já não poderia ter aquelas mulheres, mostra ao protagonista, como dito por Foucault, que o discurso do corpo e do sexo encontra-se num “campo múltiplo e

móvel de correlações de força, onde se produzem efeitos globais, mas nunca totalmente estáveis, de dominação” (KAWABATA, 2012).

Então, essa multiplicidade da sexualidade se opõe à rigidez da soberania do homem sobre a mulher, num discurso socialmente construído e demonstra a fragilidade da constituição do masculino e do feminino, num encontro do corpo jovem e do idoso, que busca sentir o que outrora era sua verdade. Nessa desconstrução de poderes, é a mulher sem voz que domina o homem com sua vitalidade óbvia, escancarando a impermanência dos discursos deterministas, permitindo novas configurações de dominante e dominado. Isto é, a velhice também exclui e marginaliza Eguchi socialmente, que encontra seu “poder” de macho apenas em suas lembranças e ao lado de belas adormecidas. E o conhecimento do esfacelamento da força exercida por sua posição social anterior o subjuga ao se deparar com o silêncio confortante das jovens e nos mostra que as definições de gênero são líquidas e inconstantes dependendo da posição da construção do discurso.

Assim, termino essa breve reflexão com o momento nostálgico do protagonista, sentindo a juventude em seus braços, um passado que jamais será alcançado novamente.

Eguchi afrouxou o braço que apertava a garota com força, abraçou-a com carinho e ajeitou seus braços nus de modo que ela o enlaçasse. E ela o abraçou docilmente. O velho manteve-se nessa posição e permaneceu quieto. Fechou os olhos. Aquecido, sentia-se num deleite. Era quase um êxtase inconsciente. Parecia compreender o bem-estar e a felicidade sentidos pelos velhotes que frequentavam a casa. Ali eles não sentiriam apenas o pesar

da velhice, sua fealdade e miséria, mas estariam se sentindo repletos de dádiva da vida da jovem. Para um homem no extremo limite da sua velhice, não haveria um momento em que pudesse se esquecer por completo de si mesmo, a não ser quando envolvido por inteiro pelo corpo da jovem mulher. (KAWABATA, 2012)

E o corpo que envolve torna-se a pele do idoso, desprendendo-se, mesmo que por poucos instantes, de sua realidade marginal e inútil para a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ALCOFF, Linda Martin. **Visibles Identities-Race, Gender and The Self. Studies in Feminist Philosophy.** Oxford: Oxford University Press, 2005

FOUCAULT, Michel. **Historia da Sexualidade.** Editora Graal. Rio de Janeiro, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão.** Editora Vozes. Petrópolis, 1999.

KAWABATA, Yasunari. **A Casa das belas adormecidas.** Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

WEINER, Michael. **Japan's Minorities: The illusion of homogeneity.** Nova York: Taylor & Francis, 2009.

Recebido em: 30 jun. 2019.

Aceito em: 29 jul. 2019.

## POLÍTICAS DO CORPO FEMININO EM *COBRAS E PIERCINGS* FEMALE'S *BODY POLITICS IN SNAKES AND EARRINGS*

Wanderson Tobias Rodrigues<sup>25</sup>

**RESUMO:** Kanehara Hitomi, nascida na cidade de Tóquio em 8 de agosto de 1983, filha de um professor de literatura e tradutor, interrompeu seus estudos aos doze anos, saindo de casa aos quinze. Seu primeiro livro a ser publicado fora **Cobras e Piercings**, que chegou a ser traduzido para diversas línguas, inclusive para o português brasileiro, sendo publicado pela Geração Editorial em 2007, apenas três anos após a primeira edição em japonês. **Cobras e Piercings** fez com que a autora vendesse mais de um milhão de cópias, recebendo o Prêmio Akutagawa, o mais importante de literatura no Japão. Esse artigo propõe discutir as políticas que o corpo feminino exerce dentro do texto da autora, além dos meios de interpretações que nos permitem afirmar que a obra, em sua essência, é uma forma de reivindicação contra sistema e cultura do patriarcado na nação japonesa.

**Palavras-chave:** *Cobras e Piercings*; corpo feminino na literatura; *body modification*; Kanehara Hitomi; políticas do corpo.

**ABSTRACT:** Kanehara Hitomi, born in the city of Tokyo on August 8th, 1983, daughter of a teacher of literature and translator, interrupted her studies when she was twelve, leaving home at fifteen. Her first published novel was Snakes and Earrings, which came to be translated to many different languages, including Brazilian Portuguese, being published by Geração Editorial in 2007, only three

---

<sup>25</sup> Universidade de Brasília, Brasília-DF, Graduado em Letras-Japonês (Licenciatura) e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura - POSLIT pela mesma universidade. E-mail para contato: wanderson.tobiasrodrigues@gmail.com

years after its first Japanese edition. *Snakes and Earrings* sold thousands of copies, and won the Akutagawa Prize, the most important literature prize in Japan. This article intends to discuss the politics the feminine body exercise inside the text, beyond ways of interpretation that allows us to affirm that the novel, in its essence, is a way to fight against the Japanese nation patriarchal system and culture.

**Keywords:** *Snakes and Earrings*; women's body in literature; Body Modification; Kanehara Hitomi; Body Politics.

## O PODER DA ESCRITA

“O que você acha de *split tongues*? - perguntei.

Shiba encolheu os ombros, virou a cabeça e respondeu:

-Acho uma idéia interessante mas, ao contrário de piercings e tatuagens, é algo que muda o formato do corpo. Eu mesmo não pensaria em fazer. Acredito que só Deus tem o direito de modificar a forma humana.

[...] Ótimo. Então, o jeito era eu me tornar uma deusa.”

(KANEHARA,2007, pp.15 - 21)

Em 15 de janeiro de 2004, duas autoras foram prestigiadas com o Prêmio Akutagawa, um dos maiores e mais relevantes prêmios de literatura japonesa. O que essa premiação teve de inovador foi o fato das duas autoras contempladas terem sido as mais novas do histórico da premiação. Wataya Risa, com 19 anos (a mais nova das autoras) e Kanehara Hitomi, com 20 anos. Um ponto a ser

destacado é que após a premiação, a mídia não deixou escapar detalhes sobre a vida de Kanehara, principalmente aquilo que fazia referência à aparência e estilo da autora, dedicando publicações exclusivas acerca de suas roupas no dia do evento, descrevendo-a como uma “jovem de *Shibuya*”<sup>1</sup>, em consequência por estar usando lentes de contato, cabelo pintado, uma minissaia e por ter as orelhas cobertas de brincos. Sabemos que, infelizmente, nas culturas contemporâneas, não é espantosa a preocupação com a aparência e vestimenta de uma mulher em grandes eventos, e que a mídia -assim como o jornalismo, propriamente dito-, em sua prática machista, tem um histórico vasto de perpetuar esses discursos negativos - por não dizer pejorativos- diante de figuras femininas, comportamento que não podemos encontrar com facilidade quando esses mesmos jornalistas dedicam matérias para falar sobre autores ou outras figuras públicas do sexo masculino.

Diante disso, podemos indicar um fator que estimulou a empatia e identificação por parte dos leitores, assim como vislumbrar o impacto que a autora provocou com a sua obra premiada *Cobras e Piercings* (trad. 2007) ao apresentar a protagonista Lui, uma mulher de 19 anos que decide adentrar no mundo do *body modification*, escolhendo por ter seu corpo tatuado e iniciar o processo de bifurcação da própria língua.

O *body modification*, por si só, já é um assunto que provocou grandes comoções por parte do público e da crítica, simplesmente por discorrer sobre uma prática que até hoje, na sociedade japonesa, é caracterizada como um

grande tabu social. Um indivíduo com o corpo tatuado é extremamente mal visto pela nação, muitas vezes sendo associado à máfia japonesa Yakuza. O preconceito consegue ir tão longe, que inclusive chegou a culminar em ações políticas para prejudicar a prática profissional de tatuadores no país, o que podemos interpretar também, como uma forma ativa de combate à prática de tatuagem.

Em 2015, por exemplo, a polícia de Osaka realizou batidas na maioria dos estúdios da cidade, prendendo e multando tatuadores por praticarem a forma de arte sem uma licença médica, o que é tecnicamente ilegal de acordo com uma lei desatualizada e vaga criada há um século atrás. No entanto, alguns dos tatuadores, que ainda não fizeram as malas e se dirigiram para “pastos mais verdes”, decidiram tomar uma posição, e na linha de frente desse movimento ousado está Taiki Masuda.[...]

Embora o caso vá a julgamento pela primeira vez no final de janeiro de 2017, espera-se que ele seja entregue ao Supremo Tribunal do Japão, porque a disputa trata diretamente da constitucionalidade da "lei médica". Um grupo de jovens advogados que tem um forte histórico de ganhar processos semelhantes a este está apoiando Masuda. Entre essa equipe de defesa está Takeshi Mikami. "Se o tribunal decidir que a tatuagem requer uma licença médica, nenhum dos tatuadores poderá continuar a tatuagem", disse ele. "[O] tatuador e seus clientes criam *designs* através da comunicação e colocam uma expressão significativa nele ... então isso seria uma violação de sua liberdade de expressão."

Este é um argumento convincente que coincide de perto com as disposições concedidas aos cidadãos japoneses pelos fundamentos legislativos da nação. No entanto, o preconceito dominante contra as tatuagens é tão forte no país, que mesmo o raciocínio legal pode cair em ouvidos surdos. Só o tempo dirá,

mas o resultado pode alavancar ou destruir a indústria no Japão.  
(HOWERTON, 2016, tradução nossa)

Diante das complexidades acerca das tatuagens no cenário japonês, ao pensar no texto da obra, além de sua mudança física, Lui ficou responsável por relatar experiências sexuais violentas, momentos de desesperos, crises existenciais, violências físicas e psicológicas, homicídios e transtornos alimentares. A personagem então, à luz do seu desenvolvimento, passa a assumir uma voz de representação e identificação por parte de muitos jovens do Japão, principalmente os aqueles que foram criados e amadureceram na no recorte histórico agredido pela explosão da “bolha econômica”, também conhecidos como uma geração “perdida”.

Antes de tudo, não podemos deixar de mencionar que com a explosão da “bolha econômica”, o país passou por um longo período de crise e recessão econômica, provocando um impacto importante nos meios de produções artísticas e intelectuais, assim\* como no estilo de vida e identidade do povo japonês. O movimento feminista dos anos 1970 permitiu às mulheres conquistar um espaço maior na sociedade e desestabilizar seu papel social tradicional. A literatura dos anos 1980 reflete essas mudanças, com uma inevitável abordagem de temas como a relação entre os sexos e a própria estrutura familiar. É neste\* contexto que podemos inserir a obra de Yoshimoto Banana (1964), Yamada Eimi (1959) e Hayashi Mariko (1954), nas quais as fronteiras entre gêneros vão

desaparecendo, e a solidez da instituição familiar entra em crise diante de uma sociedade consumista e internacionalizada.

Podemos voltar um pouco mais, inclusive, para pensarmos na disposição da produção de literaturas de autoras femininas e de produções de cunho feministas, nos permitindo ter uma visão mais ampla acerca da agenda literária da nação japonesa.

Pode-se dizer que as *modan gâru*<sup>26</sup> representavam a cultura urbana do período Taishô (1912-1926), o fervor da metrópole, onde homens e mulheres consumiam o prazer da boêmia, a moda, as artes, a dança, a música e frequentavam os bairros “badalados” como Guinza, em Tóquio.

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

Apesar das concessões e novas possibilidades, novas barreiras foram impostas; assim, aquelas que não aceitaram essas novas

---

<sup>26</sup> モダンガール- *Modan gâru* ou *moga*, literalmente, significa “garota moderna” e simboliza o ápice da ocidentalização, tanto nas vestimentas como no estilo de vida, das jovens japonesas. Esse conceito foi popularizado em *Naomi* (1947), livro escrito por Jun’ichirô Tanizaki (TANIZAKI, 2001), cujo título em português é *Amor Insensato* (TANIZAKI, 2004), e cujo enredo é centrado na obsessão de Jôji por ser uma garota ocidentalizada. Até então, o termo era utilizado mais popularmente para nomear àquelas que não se encaixavam no padrão da imagem tradicional da mulher, a da “Boa esposa, mãe sábia”. (ISOTANI, 2016, pp. 69)

funções foram taxadas de *modan gâru*, sendo seu significado inicial atrelado a um aspecto negativo, da mulher solteira, cheia de convicções ameaçadoras à nova base familiar, mulheres promíscuas e que causavam desconforto intencional aos outros em sua volta. (ISOTANI, 2016, pp. 72-73)

O crítico literário Koichiro Tomioka<sup>27</sup> aponta que a explosão da “bolha” foi responsável pela criação e desenvolvimento de novos movimentos e produções literárias, criando, assim, uma nova geração de literatura, que até então, os temas abordados não faziam parte da realidade e muito menos do imaginário japonês. Ao pensar na agenda literária de autoria feminina, as autoras japonesas eram mais conhecidas por expor em seus textos elementos mais tradicionais da cultura e rotina japonesa, normalmente envolvidos com os sistemas e valores pré-estabelecidos pela sociedade<sup>28</sup>, como a família, o casamento, amor (no molde de amor afetivo e romântico) e amizade, até que muitos desses “valores”, aos poucos passaram a perder sua concretude, diante das mudanças radicais que a sociedade sofreu em decorrência da queda da economia no país e os autores passaram a recorrer à literatura para expressar a violência contra suas identidades, de tal forma que podemos até interpretar como uma forma de vingança ao conservadorismo nacional.

---

<sup>27</sup> Apud, ASHBY, J. **New Akutagawa winners offer hope**. Japan Times Online. 2004.

<sup>28</sup> Devemos nos manter atentos que aqui, a sociedade é totalmente estruturada pelo patriarcado, onde a mulher é subjugada e sofre imposições de comportamentos, expressões e produções artísticas.

Mas a nova geração de escritores, nascidos em meados de 1980 (como as ganhadoras do Prêmio Akutagawa), Tomioka aponta crescimento nesse exato momento de perda e incerteza econômica. Se Shintaro Ishihara - que recebeu o Prêmio Akutagawa em 1956, com 23 anos - representa uma nova geração raivosa e rebelde contra a sociedade de seus pais, então a geração presente é uma das “juventudes perdidas” buscando por novos valores e meios de viver em uma sociedade rica materialmente e vazia de espírito marcada pelo isolamento, alienação, bullying e violência. (ASHBY, 2004, tradução nossa)

Dinitto (2011) aponta que os anos 1990 representa uma era de tremenda ansiedade nacional para o Japão. A imagem da juventude japonesa veio à tona em terríveis assassinatos de crianças, prostituição de meninas menores de idade e outros comportamentos escandalosos e delinquentes dos jovens do país. Tendo experimentado as crises da década de 1990, os japoneses estavam procurando uma literatura para representações realistas dos males da sociedade, fator que somou com o apreço dos jovens à literatura de Kanehara Hitomi. A autora, além de representar a voz dessa juventude em suas obras, assumiu, em seu papel, um exemplo que essa juventude ainda tem para onde crescer e que são capazes de ocupar lugares na sociedade.

Kanehara nasceu em Tóquio, filha do acadêmico da Mizuhito Kanehara. Aos doze anos abandonou os estudos, saindo de casa aos quinze, momento em que decidiu por seguir a sua paixão pela escrita. Ela, por si só, é um exemplo da juventude perdida. Muitos, assim como ela, abandonaram os estudos e passaram a levar uma vida mal vista pelas pessoas das gerações que os precederam.

Acredito que esse seja um ponto de grande relevância para a sua recepção no mercado literário. Murakami Ryu (1952) complementa dizendo que se jovens autoras, assim como Kanehara Hitomi não escreverem, não haverá outra forma das gerações mais antigas de entenderem a geração atual. (DINITTO apud SAITO 2004, p. 71)

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

## O CORPO FEMININO E SUAS LEITURAS

Em sua tese, Mina Isotani (2016) provoca formas de como podemos pensar o corpo diante da sociedade nipônica, dizendo:

O teórico Teruyo Iwami publicou um estudo historiográfico da representação feminina no âmbito da sociedade japonesa, bem como as transformações econômicas e sociais decorridas desde a Restauração Meiji (IWAMI, 2008). No livro *Cem anos de heroínas: a transformação da figura feminina na literatura, mídia e na sociedade*, publicado em 2008, analisa como a partir do início do século XX a importância do “corpo” passa a ser significativa, a tal ponto que seria inviável separar o corpo que mostramos ao mundo e o que guardamos em nosso íntimo. Ou seja, o indivíduo passa a se autorrepresentar através do vestuário, da maneira peculiar de se expressar e agir. (ISOTANI, 2016, p. 69)

Ao falar da obra *Cobras e Piercings*, não podemos deixar de falar sobre o corpo, em sua finitude física, assim como as políticas representadas por um corpo feminino, propriamente dito. Se pensarmos o corpo feminino na literatura, ainda somos forçados a dar um recuo no nosso foco e tentar enxergar as realidades desse corpo como um meio político-social de debate. No Japão, as vidas das mulheres têm sido governadas por um conceito que cria a ilusão do esplendor de uma vida doméstica, alimentando as falsas virtudes (assim como “vantagens”) de ser uma boa esposa e uma boa mãe. Não é o intuito aqui dizer se essas fantasias impostas são boas ou ruins, eu como homem não posso assumir essa responsabilidade e atravessar a fala dessas mulheres, entretanto é importante destacar como algumas delas (as fantasias) são induzidas a controlar e impor um conceito de felicidade oriundo das expectativas e crenças dos homens.

A taxa de fertilidade no Japão tem diminuído drasticamente e, como consequência, a gravidez e maternidade têm sido utilizadas como grandes slogans políticos, lembrando as mulheres de suas “morais femininas”, no intuito de conscientizá-las de suas responsabilidades como cidadãs. Outro fator que vale a pena ser destacado é que hoje as mulheres têm se casado cada vez menos no Japão. David Holloway (2016) traz em sua pesquisa que o termo “parasita solteira” tem sido usado pelos políticos conservadores para denominar aquelas que escolhem permanecerem solteiras e não se casar, o que é de fato muito preocupante, permitindo-nos interpretar esse comportamento como mais um

exemplo da perseguição à liberdade feminina e de uma filosofia agressiva, onde as mulheres ainda são vistas como uma propriedade privada dos homens.

Não é meu intuito deslegitimar o poder de escolha dessas mulheres ao permanecerem solteiras, entretanto as crenças misóginas assumem um grande papel nesse cenário - indo além do discurso virtual - ao não permitir, em sua maioria, que essas escolhas sejam de fato autêntica e intrínseca dessas mulheres solteiras. Muitos homens na sociedade japonesa atual ainda recusam a se casar ou manter relações com uma mulher “estudada”, independente financeiramente e “cheia de opinião”. Ainda há a crença que uma mulher de valor tem que abdicar de seus interesses (não voltados ao modelo de família tradicional), para se dedicar a cuidar da casa, dos filhos e servir ao marido.

Então, quando falamos de autoras femininas no Japão, não só falamos de uma classe que ocupa o local de escrita, mas também de um movimento de protesto e de empoderamento, em todas as suas interpretações. Ao pensarmos na protagonista Lui, em muitos momentos podemos perceber essa luta contra o comportamento de reprodução do modelo feminino tradicional. Um exemplo de combate à cultura machista enraizada que podemos citar é um diálogo com sua amiga Maki.

-É raro uma patricinha como você fazer piercing lingual. Começa alargando os orifícios dos piercings das orelhas, depois é a vez da língua. Lui, desse jeito você vai virar *punk* também!

De nada adiantou eu lhe dizer que eu não era uma patricinha. Maki continuou a tecer suas críticas sobre os *punks*: [...] Com

certeza, o piercing lingual destoa de corpetes e cabelos dourados cacheados.

-Maki, o que acha de tatuagens?

-Tatuagens? São legais. De rosas e borboletas e coisas assim podem ser graciosas - respondeu com um sorrisinho angelical.

-Não digo coisas fofinhas. Penso mais em algo como dragões, tribais, reprodução de xilogravuras de *ukiyo*e, essas coisas.

-Quê? - gritou ela. - Pirou de vez? [...] Ele fez lavagem cerebral em você? (KANEHARA, 2007, p. 24)

A citação acima é um diálogo simples, sem especulações filosóficas e sem um aprofundamento acadêmico por parte das personagens, o que acredito ter um valor imensurável para a questão da democracia literária. É a partir de diálogos assim que podemos apresentar aos leitores as formas de raciocínio de pequenos preconceitos que se disfarçam nas ingenuidades. Agora, como leitores, podemos identificar os dois indivíduos em combate por questões políticas de liberdade e escolha. Maki já era amiga de Lui há dois anos antes do momento do diálogo, ela já conhecia a fundo os gostos da protagonista e constantemente se encontravam para beber e se divertir. À luz deste histórico entre as personagens, é permitido visualizar que Maki não é uma mulher de fato conservadora, mas que ainda reproduz conceitos antiquados e discursos machistas, muito provavelmente oriundos de sua comunidade de convívio.

Ela ainda relaciona o “gracioso” com uma característica dita feminina e expressa tamanho estranhamento com o desejo de Lui, e faz questão de deixar claro que a protagonista não está em bom estado de juízo para tomar uma

decisão assim, que tudo isso é fruto de uma manipulação do Ama, um *punk* de moicano vermelho, tatuagem nas costas, vários piercings no rosto e com a língua bifurcada. Personagem com qual a protagonista desenvolve um relacionamento afetivo e que lhe oferece meios de alcançar o universo do *body modification*.

Essa linha de raciocínio de Maki nos leva a várias questões pertinentes para a discussão. Em primeiro ponto, a amiga reproduz o discurso de que uma mulher, ao fazer uma mudança “radical”, está sendo louca, histérica, que é exatamente o discurso de um homem machista quando uma mulher se impõe. Não vou declarar essa crítica somente à Maki, mas os meios de mídia em geral, quando uma personagem busca vingança, se coloca raivosa, muda totalmente, costumeiramente nos é apresentada uma personagem “louca”, caricata, sem razão. Precisamos, o quanto antes, modificar tais formas de leituras sobre essas personagens.

Seguindo a problemática, Maki propõe uma causa para isso tudo, a culpa é de Ama, ele “fez lavagem cerebral” na protagonista. Algumas leituras nos permitem dizer que ela está preocupada com a amiga, criticando de fato o homem, que está forçando a protagonista a fazer modificações em seu corpo, as quais ela não queria. Não vou dizer que essa linha de raciocínio não é válida, entretanto, ao pensar que é sobre uma voz feminina que estamos discutindo, é mais plausível identificar que a amiga está tirando o poder de escolha de Lui, como se ela não fosse capaz de tomar atitudes drásticas sem ter plena consciência dos seus atos, novamente colocando-a num lugar em que a mulher

não tem *direito* de tomar decisões sem o consentimento de um homem, independente se a sugestão do rapaz influenciou Lui em suas decisões ou não.

O relacionamento de Ama com Lui provoca no leitor certo desconforto. Pode-se dizer que há um sentimento entre os dois, mas o comportamento de Lui, em relação a ele, vai contra muitas ideias e representações de um relacionamento afetivo. A protagonista não demonstra de fato um amor pelo rapaz, mostra seus carinhos, seu cuidado e recebe a grande demanda afetiva de Ama, mas ainda assim, é uma afetividade estranha, se é que fato podemos dizer que é amor. Ama também quebra o preceito de “homem controlador”, ou de “marido perfeito”, em que podemos até mesmo enxergar um complexo de Édipo<sup>29</sup> por parte do personagem sua dependência de sua parceira, colocando ele num papel de relação próxima de filho e mãe com Lui. O rapaz gosta de ser cuidado, de ser mimado, ele exige isso. No ato sexual, é possível ler o desconforto de Lui quando o rapaz coloca o bico do seio em sua boca e começa a mamar, como se fosse um bebê. A protagonista não gosta de crianças e acaba sendo com um homem que ela acaba mantendo um relacionamento similar. David Holloway (2016) faz questão de demonstrar o seu desapontamento com o empoderamento de Lui, dizendo que em diversas situações ela alcançou uma forma de poder e que Kanehara tirou esse poder quando a colocou num papel de mulher tradicional no final da obra.

---

<sup>29</sup> Termo da psicanálise, criado por Sigmund Freud (1856 - 1939) inspirado na tragédia grega *Édipo Rei* (Sófocles) que designa o conjunto de desejos amorosos e hostis que o menino enquanto ainda criança experimenta com relação a sua mãe.

Para cumprir com o desejo da protagonista, Ama a leva para a Desire. “Uma loja meio *punk*, que fica no subsolo de um prédio afastado da área comercial da cidade.” (KANEHARA, p.8, 2007). É nesse local que Lui conhece Shiba, a pessoa responsável por dar início a sua bifurcação lingual e por tatuá-la. Sem que Ama saiba, Lui e Shiba decidem que como forma de pagamento pela tatuagem, Lui teria que transar com o homem, e que, assim, ficaria quitada a dívida.

-Quero que seja desenhado em minhas costas, em tamanho semelhante ao da tatuagem de Ama. Em quanto ficaria?

Shiba levantou a cabeça e me olhando de lado disse:

-Vai lhe custar uma trepada comigo.

-Só isso?- perguntei, devolvendo seu olhar de soslaio e reparando o sadismo que se revela em sua fisionomia.

-Tira a roupa.

Ao ouvir a ordem de Shiba, eu me levantei. [...]  
(KANEHARA, 2007, p. 39)

A sexualidade assume um papel importante na narrativa de Cobras e Piercings, de tal forma que permite o leitor interagir com níveis diferentes de relações sexuais. Kanehara inicia esse movimento com o sexo mais dócil e “romântico”, da protagonista com Ama, levando-a em seguida a prática do sexo masoquista com Shiba. O corpo assume outro papel nessas práticas sexuais, torna-se o responsável por exprimir o desejo sexual feminino e o propõe como

um objeto independente que busca apenas o prazer, sem se manter atrelado ao discurso não-nacionalista e ideológico, de forma que leva até o leitor uma forma de sexo não ligada à procriação e formação de uma “família feliz”.

De acordo Holloway (2016), quando o corpo feminino é o objeto, masoquismo e *body modification* assumem um significado especial e completa com a fala de Victoria Pitts “O corpo é extremamente importante no ativismo feminista e em sua teoria”. Feministas têm descrito como mulheres regularmente descobrem que elas não estão no controle sobre sua própria sexualidade, saúde e segurança corporal”<sup>30</sup>. Em algumas análises de viés feminista, analisando na prática heterossexual, quando a mulher assume o papel de “passiva” nas relações sexuais e se permite desempenhar um papel masoquista na relação, ela acaba se tornando totalmente submissa ao seu parceiro, de modo que perde o seu empoderamento. Vamos propor uma possibilidade diferente para essas análises da prática masoquista exercida pelas mulheres no ato sexual. Devemos lembrar que antes de tudo, o sexo masoquista é baseado em acordos, um acordo em que todos os envolvidos têm que aceitarem as propostas feitas. Nisso, cabe ao “passivo” e ao masoquista controlar a situação limitar e, além de tudo, autorizar as ações do parceiro, assumindo sua liberdade sexual e liberdade intrínseca de escolha. Gilles Deleuze sugere que, para o masoquista, a dor é uma nova forma de pensar e sentir, e é uma linguagem totalmente nova. Transcender as experiências físicas de dor e prazer, da mesma forma que nas dificuldades

---

<sup>30</sup> Apud, HOLLOWAY, David p.81, 2016.

psicológicas de controle e consentimento, masoquistas encontram uma relação afetiva com o mundo através do seu desejo por ser ferido.<sup>31</sup>

Diante dessas leituras, podemos dizer que a protagonista permitiu o leitor a ter contato com várias formas possíveis de lutar pela sua liberdade e de reescrever a sua identidade enquanto sujeito, de tal modo que passa a ser possível encontrar uma nova forma de sentir a vida.

## CONCLUSÃO

Este artigo aproximou o leitor do poder que um corpo físico consegue exercer dentro da literatura, de forma a nos possibilitar discutir cada vez mais as linguagens que o corpo presente no texto nos oferece, além das palavras escritas. É dessa forma que o ato de interpretar a língua quase-bifurcada de Lui se torna especial. Como é forte a mudança desse músculo, que permite à personagem exercer sua fala. Essa língua que faz com que ela não seja mais só humana, a mudança que provoca o desejo de elevação, buscando alcançar a divindade feminina, uma língua que a torna uma nova mulher, diferente daquelas que a nação cobra, uma mulher modificada. Além de tudo, essa língua permite uma nova forma de falar as coisas, o instrumento de fala de Lui é modificado, assim como a forma de falar das mulheres no Japão atual, suas vozes não são as mesmas de antigamente, hoje elas assumem posturas diferentes diante da sociedade e

---

<sup>31</sup> Apud, HOLLOWAY, David p.80, 2016

reescrevem as suas culturas. Essa língua modificada representa todas essas mulheres.

O olhar masculino em cima desse corpo já mencionado foi um elemento de preocupação por parte do autor. De que forma podemos discutir o feminino, sem ultrapassar o limite do nosso local de fala? Falar sobre esse corpo, feminino, japonês, modificado, acabaria de uma forma por colonizá-lo?

Ainda não há uma resposta exata para esses questionamentos, embora seja claro que discutir o feminino na literatura, assim como as autoras, os olhares sobre elas, o corpo de suas personagens e seus empoderamentos, é um trabalho necessário. Talvez o fato da distância física e psicológica desses objetos foram o que possibilitaram esse trabalho, a busca pelo entender aquilo que o nosso corpo, por si só, não é capaz de compreendê-lo.

Será que esse é um dos fatores que fizeram Kanehara ocupar um espaço tão importante no universo literário? O poder de alcançar com o seu texto, através do corpo de Lui, o corpo de seus leitores? Podemos dizer que sim, pois foi graças a sua obra que do outro lado do mundo, nos permitiu realizar essas reflexões e sentir -tão próximo- as vozes dessas mulheres e ser alimentado pelas suas lutas, de modo que passamos os discursos adiantes, para que além da cultura da nação japonesa, nós ocidentais também possamos enxergar e interpretar esses corpos de forma diferente.

## REFERÊNCIAS

KANEHARA, Hitomi. **Cobras e Piercings**. Rio de Janeiro - RJ: Geração Editorial, 2007.

DINITTO, Rachel. Between literature and subculture: Kanehara Hitomi, media commodification and the desire for agency in post-bubble Japan. **Japan Forum**, v.23, n.4, 2011, p. 453–470

HOLLOWAY, David. Gender, Body, and Disappointment in Kanehara Hitomi's Fiction. **Japanese Language and Literature**, v.50, n.1, 2016, p. 75–103

HOLLOWAY, David. Skin-Deep: The Body in Fiction by Kanehara Hitomi and Hasegawa Junko. **U.S.-Japan Women's Journal**, n.40, 2011, p. 29–48.

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

ASHBY, J. **New Akutagawa winners offer hope**. Japan Times Online. 2004, Disponível em <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2004/03/04/books/new-akutagawa-winners-offer-hope/#.XPB1yIhKhPa>>. Acesso em: 30 de maio, 2019.

HOWERTON, R. **Tattooist Spearheads Lawsuit Against Japan's Crackdown on Body Art**. Tatoo do. 2016, Disponível em <<https://www.tatoo do.com/a/2016/12/tattooist-spearheads-lawsuit-against-japan-s-crackdown-on-body-art/>>. Acesso em: 30 de maio, 2019.

Recebido em: 27 jun. 2019.

Aceito em: 19 jul. 2019.

## A MULHER JAPONESA COMO SÍMBOLO EM NAGASAKI

DE ANTONIO OLINTO

## THE JAPANESE WOMAN AS A SYMBOL IN NAGASAKI

BY ANTONIO OLINTO

Vitor Gama

**RESUMO:** Este artigo analisa o poema Nagasaki de Antonio Olinto, publicado em 1957, a representação da mulher como natureza e como alegoria do Japão. Trata-se de um poema de tom precautório, que aproxima a realidade japonesa à brasileira para refletir sobre um possível holocausto nuclear.

**Palavras-chave:** Antonio Olinto; Nagasaki; Poesia.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the Nagasaki poem by Antonio Olinto, published in 1957, the representation of women as nature and as an allegory of Japan. It is a precautionary poem that brings Japanese and Brazilian reality together to reflect on a possible nuclear holocaust.

**Keywords:** Antonio Olinto; Nagasaki; Poetry.

Antonio Olinto é um escritor multifacetado que, em sua longa carreira, enveredou pela poesia e ficção fantástica. Neste artigo fora analisado um de seus poemas: Nagasaki, de 1957. O contexto editorial da obra privilegiava as

representações dos japoneses para alegorizar o medo da bomba atômica e refletir sobre um possível holocausto nuclear. Para o também autor de ficção científica André Carneiro, a possibilidade de um holocausto é tão verossímil, mas, “a maioria se recusa a enxergar, por parecer exageradamente fantástico e inesperado para a imaginação humana, ainda presa a um mundo sólido, imenso, que o homem há bem pouco começou a explorar e dominar.” (CARNEIRO, 1968, p. 62). Desta tendência são exemplos o conto de Domingos Carvalho da Silva, “Água de Nagasáqui” (1965) e o romance, “O Lírio e a Antípoda” (1965) de Rubens Teixeira Scavone. Em tais obras é marcante o tom precautório e por conta do medo cria-se um distanciamento em relação ao japonês. O filme “Meu Japão Brasileiro” (1964), de Mazzaropi, traz outra perspectiva: a trama acompanha a organização dos colonos japoneses para lutar contra as condições injustas de trabalho em uma fazenda, auxiliados pelo personagem de Mazzaropi. Na película os japoneses são apresentados como trabalhadores honestos e dedicados, aproximando-os aos brasileiros e legitimando sua cidadania.

No poema analisado as duas perspectivas de aproximação e distanciamento são unidas, trata-se de um Japão que é também Brasil: “Nagasaki, Juiz de Fora/ em campo limpo de vozes/ a bomba num altar mor/ adulada pelas nuvens,” (OLINTO, 1957, p. 65)<sup>32</sup> e “Hiroshima, Piáu ou Caratinga” (OLINTO, 1956, p. 63). Mas, aparte às indicações geográficas, a caracterização do país é feita por meio da personificação na mulher em uma relação que por vezes beira o metaléptico. O poema é formado por três seções — Oferenda, Trilhos e

---

<sup>32</sup>Nas citações com três linhas ou menos, os versos serão indicados por meio da barra invertida “/”.

Lâmpada — cada uma dividida em oito partes. De forma esquemática, a oferta é a da vida cotidiana, do corpo e da nação aos trilhos de desenvolvimento. Na seção “Trilhos”, quase metade dos títulos referem-se à mulher, que representa a natureza em confronto com a modernidade. Sobre o assunto comenta Alicia H. Puleo:

La identificación de Mujer y Naturaleza, propia de numerosas culturas, forma parte de los discursos de legitimación patriarcal. Los significados y el bajo estatus conferidos a ambas a lo largo de la constitución de la racionalidad occidental prueban abundantemente esta función legitimadora del dominio. (PULEO, 2008, p. 47)

A dominância tecnológica é culminada pela destruição da bomba, em versos que citaremos mais adiante. O que leva a perceber-se no poema a mulher como “naturalizada” é sua proximidade com situações típicas do cotidiano e a relação com objetos em geral, uma objetificação literal, como nos versos iniciais:

É tímida oferenda  
do momento novo  
recém-saído da espera  
com jeito de recusa  
**objetos retesam formas,**  
mulheres abrem o corpo,  
manhãs nascem sozinhas,  
algas cobrem palavras,  
fontes brotam dos mares.  
Sei o gesto sereno da entrega  
neste começo de nascimento  
conheço a ternura do fruto  
no salto para o medo

(OLINTO, 1956, p. 11, grifo nosso).

O adjetivo “túmida”, as palavras “recém-saído” e o verso “a ternura do fruto” simbolizam a gravidez. A ternura em relação ao fruto é uma adjetivação incomum, exceto se entendido como fruto (do ventre). O trecho inicial também tenta demonstrar que as mulheres abrirem o corpo é tão natural quando as manhãs nascerem sozinhas. Em outro plano, o poema informa que do fruto criado, natural, criou-se a sociedade. É da relação que social que os objetos começavam a criar sentido e uso:

Nascem devagar os objetos,  
ocupam seu próprio lugar  
nos olhos, na terra, no sangue,  
chegam acabados, completos,  
segundo sua espécie.  
[...]  
Meu Deus, estou só no mundo.  
As gentes ganharam a paz das estátuas  
há um canto coral rolando nas memórias  
na súbita quietude das coisas.  
Mulheres surgidas  
na placidez vegetal da oferta,  
braços pregados na terra.  
(OLINTO, 1956, pp. 14-15)

A temporalização do poema é, na maior parte, analéptica, mas a ordem temporal só começa a ser percebida no discurso a partir da quarta parte da primeira seção, quando observa-se que as cenas são rememoradas: “Cenas primeiras, / intocadas no ar, / flor, onda, mulher, morto caído na calçada, boca

detida no sorriso —/ a mim” (OLINTO, 1956, p. 17). A mesma passagem também sedimenta a aproximação da mulher com a natureza, trata-se não de uma mulher específica, mas de um tipo: “Mulher reinventada,/de que recanto surgiste agora/num campo tão só há pouco? Estiveste em outro rosto,/árvores e folhas perdidas,/ noites e dias comidos de esperança,/ desejos secos na pele,/lágrimas crescidas como plantas./A marca/mais rasgada da morte” (OLINTO, 1956, p. 33). Neste ponto, cabe ressaltar que a representação proposta é problemática, apesar de algumas correntes teóricas, como o ecofeminismo, buscarem uma reapropriação do tema de forma positiva. Erich Neumann ao estudar sobre o arquétipo feminino da Grande Mãe, resalta um fio comum, entre as diferentes culturas, que relaciona as mulheres às forças da natureza, criadora ou destrutiva:

No estágio mais remoto da vida humana, a função principal das mulheres consistia na colheita de plantas, raízes e tubérculos, na mesma proporção em que a caça pertencia aos homens. A mulher do período primordial, por sua intimidade com o reino vegetal, dispunha de um vasto conhecimento desse reino vital, que assume um papel de significado tão essencial no âmbito dos mistérios primordiais do Feminino. (NEUMANN, 2006, p. 229)

Mulheres em diferentes estágios de maturidade são vistas pelo mesmo prisma, como algo a ser fertilizado. O que é contraposto à inocência apresentada no texto e o futuro que perderão. Por exemplo:

Menina perdida dentro do vento,

no meio da rua,  
talvez não soubesses que o corpo era outro,  
já de mulher,  
que os olhos podiam pegar pensamentos,  
que a terra era firme nas folhas tombadas,  
menina caída no ventre da sombra  
sem ver **objetos** que fossem ternura,  
sem manto tecido de antigas lembranças,  
menina sozinha no centro das coisas,  
prendendo nos braços perfeitas paisagens  
de cenas levadas no sopro dos dias,  
menina que eu vejo bem perto dos olhos  
**na hora calada da morte do vento.** (OLINTO, 1956, p. 35, grifo  
nosso)

Esta passagem que retrata a inocência e paz no seio familiar, também traz o verso final que prefigura o momento da bomba. Haverá outros momentos que antecipam a destruição de Nagasaki e tal perspectiva, simultaneamente proléptica e analéptica, destacam que a figura do poeta está observando os escombros da cidade. Reconstituindo a história a partir de fragmentos ao passear pelos escombros.

Hoje tem espetáculo  
na larga arena trêmula  
com milhares de faces na sombra  
diante de figuras coloridas,  
**de máquinas atingidas de dor.**  
Os trilhos partem do picadeiro  
sobre crianças de vermelho  
com latas na mão,  
os trilhos tocam nas árvores,  
rompem montes de flores,  
mergulham em claras piscinas,

ajeitam a graça do amor,  
transportam belos vestidos brancos.  
Hoje tem espetáculo,  
hoje e todos os dias.  
A menina parada no jardim  
e milhares de meninas  
ao som do minuano  
ofertando seios nascentes  
aos trilhos do picadeiro.  
**Hoje tem o espetáculo  
da identificação dos corpos.**  
O mal passa de um a outro,  
germina em vibrações impalpadas,  
cresce no braço da criança,  
sobe no sexo incontido,  
agarra os lábios tocados,  
cobre a máquina estendida,  
ajunta o velho e o vento,  
retesa a carne jovem  
no golpe da satisfação. (OLINTO, 1956, pp. 39-40, grifo nosso)

Novamente, há versos ambíguos (da identificação dos corpos) que podem ser lidos como uma prefiguração ou como um ato de gozo. Identifica-se os mortos ou conhece-se o afago?

Presença renovada em milhares de apelos,  
o nítido sorriso em rosto de menina,  
que mais virá compor o desejado espasmo  
na vaga relutância em **prender os objetos?**  
O momento é chegado e a firmeza do cais  
Incita o homem parado à repulsa cindida,  
ao lento abandonar do amor e da piedade  
**para o átomo em limiar de despedaçamentos.** (OLINTO, 1956, p.  
59, grifo nosso)

Novamente, há uma instância de prefiguração. Olhos que vagueiam por onde. A dica de leitura está na relutância do narrador em compreender os objetos, temática que também perpassa o poema e leva ao momento derradeiro:

A moça atravessava a sala branca,  
o homem plantava arroz no meio d'água,  
o carro percorria a rua limpa,  
o barranco era sólido na estrada,  
o médico apalpava a carne suada,  
o cachorro cruzava a rota aberta,  
a porteira jazia em crime brando,  
a mulher consertava os manequins,  
o quarto suportava os movimentos  
do amor total segundo sua espécie,  
a flor pendia célere da mesa,  
o pão ficava quieto na bandeja,  
o cheiro bom de cômodo habitado  
dava justo repouso às mãos descidas.  
Então caiu a bomba na cidade.  
O metal do canhões se fez em pétala,  
a sombra da folhagem virou fuga,  
a criança pôs a boca em seio mudo,  
o abraço ficou preso na parede,  
o arroz perdeu o aspecto de semente,  
o doente atravessou a cama tensa,  
a moça quedou só no amor rompido,  
a fábrica subiu no cogumelo,  
a flor participou do vento em queda,  
a casa penetrou na terra mole,  
o cachorro cruzou a rua inútil,  
a nuvem atingiu todos os testos,  
a mulher recolheu a entrega nova,  
nem o grito sobrou para a revolta.

Então caiu a bomba na cidade. (OLINTO, 1956, pp. 61-62)

Do olhar cotidiano, há a surpresa da bomba. Logo em seguida o poema parte para a identificação e proximidade para com o Brasil:

Hiroshima, Piáu ou Caratina,  
moça branca no espanto do prazer,  
acenos, mordeduras, chamamentos,  
silêncios no quinta de qualquer casa,  
cantiga na explosão da carne alegre,  
impulso no nascer dos palavrões,  
repouso no café de manhã cedo,  
passeio no jardim tranquilizado,  
beijo nos lábios úmidos de oferta,  
oh meu Deus, nunca mais este clarão  
deixará de marcar os gestos simples,  
de desviar a menina da ciranda,  
de interromper o boi no pasto manso,  
de despojar a fonte de seu fluxo,  
de transformar o feto em sangue inútil,  
de converter a vida em filme mudo.  
A flor estava só na mão da noiva,  
a máquina gritava de alegria,  
então caiu a bomba em todo o mundo. (OLINTO, 1956, pp. 63-64)

Há o confronto do feminino “gerador”, que perde para a máquina. É o fim de tudo que fora criado nas oferendas iniciais: “A virgem multiplicada no espetáculo dos ossos / dispersos, quebrados, lisos, em pedaços de feridas, / em peles despedaçadas, / a multidão dividida / em corpos sobre o caminho, / em

cânticos quase extintos, / cada dedo separado / de sua função geral.” (OLINTO, 1956, p. 65).

Então nasceu a voz dentro da noite.  
A vigília alongava os pianos presos,  
**o homem punha a mulher na sua concha,**  
os canos desligados procuravam  
recomeçar o fluxo das sequências,  
os minutos andavam com justeza  
para os passos agora naturais  
no ciclo da notícias recebidas,  
as nuvens se esparziam livremente  
no vento que soprava como sempre,  
os olhos se detinham nas paredes  
ainda penetradas de lembranças  
**as mãos não sabiam mais pegar as coisas**  
nem produzir o fogo das cavernas  
a boca mastigava as sombras vindas  
do interior do corpo consumido.  
Então nasceu a lâmpada da noite.  
[...]  
Para mostrar a terra submetida  
ao reconhecimento dos pés tontos,  
ao medo conservado no recuo,  
lâmpada colocada na clareira,  
imóvel sob os olhos que chegavam,  
juntando-se num centro agora vivo,  
surgindo devagar com os objetos,  
a criança, a mãe, o macho, o espaço aberto,  
uma comunidade em renascença.  
Então nasceu a lâmpada na noite. (OLINTO, 1956, pp. 71-72)

Para que o final seja a restituição da nação e suas possibilidades, na parte final que retrata o “sugar o corpo branco apenas estendido da mulher restituída à

sua exata espécie.” (OLINTO, 1956, p. 75). Para que se reconheça os objetos e restitua os significados ao original, para que se restitua a vida.

## REFERÊNCIAS

CARNEIRO, A. **Introdução ao estudo da “Science-Fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

OLINTO, A. **Nagasaki**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

PULEO, A., H. Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado.

**Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política**. N. 38, Enero-Junio, p. 39-59, 2008.

Disponível em: <http://tiny.cc/zf2b8y>. Acesso: 14/06/2019.

Recebido em: 25 jun. 2019.

Aceito em: 30 jul. 2019.

