JOY NASCIMENTO AFONSO

ENTRE MEMÓRIA E VIAGEM, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UMA LEITURA DE *AMÉRICA LATINA: TRAIÇÃO E OUTRAS VIAGENS* (*FURIN TO NANBEI*), DE BANANA YOSHIMOTO

ASSIS

2022

JOY NASCIMENTO AFONSO

ENTRE MEMÓRIA E VIAGEM, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UMA LEITURA DE *AMÉRICA LATINA: TRAIÇÃO E OUTRAS VIAGENS* (*FURIN TO NANBEI*), DE BANANA YOSHIMOTO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Professora Doutora Gabriela Kvacek Betella.

ASSIS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Maria Luiza Carpi Semeghini - CRB 8/8301

A257e

Afonso, Joy Nascimento
Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade: uma leitura de *América Latina: traição e outras viagens (Furin to Nanbei)*, de Banana Yoshimoto / Joy Nascimento Afonso. Assis, 2022.
328 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Literatura japonesa feminina. 2. Yoshimoto, Banana 1964. 3. Memória autobiográfica. 4. Narrativa em primeira pessoa. I. Título.

CDD 895.609

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE JOY NASCIMENTO AFONSO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIASE LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 03 dias do mês de fevereiro do ano de 2022, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de JOY NASCIMENTO AFONSO, intitulada **ENTRE MEMÓRIA E VIAGEM, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UMA LEITURA DE AMÉRICA LATINA: TRAIÇÃO E OUTRAS VIAGENS (FURIN TO NANBEI), DE BANANA YOSHIMOTO**. A

Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. JOÃO MARCELO AMARAL REIMÃO MONZANI (Participação Virtual) do(a) UFRJ / Rio de Janeiro, Profa. Dra. DENISE REGINA DE SALES (Participação Virtual) do(a) UFRGS / Porto Alegre. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



A papai e vovô, que continuam vivos em minhas memórias.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram aqueles que me ajudaram nas tramas e na compreensão destas memórias acadêmicas.

Agradeço à minha orientadora Prof. Dra. Gabriela Kvacek Betella, que teve a coragem de me estender a mão para a orientação no doutorado quando muitos achavam que essa caminhada era impossível. Foi amiga, professora, colega de trabalho, orientadora para a vida toda. Obrigada pela paciência e ousadia, querida.

Aos professores Carlos Eduardo Mendes, Cleide Rapucci, Denise de Sales e João Marcelo Monzani, componentes das bancas examinadoras, pela leitura minuciosa deste trabalho e generosidade nas contribuições;

À Japan Foudation pela bolsa de estudos de “Japanese Studies and Intellectual Exchange Department”, desenvolvida na Kyoto University of Education, entre novembro de 2019 a abril de 2020, me proporcionando acesso à bibliografia autêntica, tanto na biblioteca da Universidade, quanto na biblioteca da Japan Foundation – Tóquio, como na difusão da minha pesquisa em eventos promovidos pela instituição e por seu escritório em Kyoto. Agradeço em especial aos funcionários da Japan Foundation – Tóquio e Kyoto, que me auxiliaram durante todo o período da pesquisa, em várias esferas sociais no Japão, para que eu pudesse me sentir confortável tão longe de casa. À Grace Nakata e Cecilia Suzuki, da Fundação Japão – São Paulo, que se desdobraram para me dar acesso a livros e para a resolução de questões burocráticas relativas à bolsa. Este trabalho só foi possível pelo apoio financeiro e burocrático da Fundação Japão – São Paulo e Tóquio.

À Prof. Dra. Chisa Amano, que foi minha tutora na Kyoto University of Education durante os cinco meses longe de casa e de meu espaço de conforto. Nossas conversas e discussões e poder assistir à sua disciplina na graduação me possibilitou enxergar para além das teorias sobre a literatura japonesa. Obrigada por me aceitar como tutorada, mesmo sem nunca ter me visto ou conversado comigo.

Ao meu companheiro, Carlos, que passou a trilhar comigo essa viagem quando nem eu mesma sabia para onde estava indo. Seu carinho e apoio no nosso dia a dia, acompanhado do Niko, da Hana, do Nori e da Banani é uma descoberta diária cheia de sorrisos e barulhos.

Aos meus três amigos que se transformaram em irmãos nesse ir e vir de momentos de tristeza e alegria. Antonio Marcos Bueno e Michael Pantaleão, que, de alunos, tornaram-se aqueles que me trouxeram até aqui: o primeiro me emprestou a coletânea que aqui analiso e, ainda hoje, caminha comigo compartilhando as trocas mais inusitadas e necessárias do meu dia; o segundo me indicou a leitura de muitas escritoras mulheres em intermináveis e deliciosos cafés, e me apresentou meu terceiro irmão, Paulo Geovane, meu poeta, amigo, conselheiro e aquele que me trouxe a leitura da escrita das mulheres, daquelas que poucos ouviram falar, e me encorajou a me aprofundar nesse tema. Meus irmãos, mais do que sorte, vocês são a base do meu apoio diário.

À minha família, mãe, irmã, padrasto, cunhado e sobrinha. Obrigada pelo apoio e pelo aconchego de sempre poder voltar quando preciso.

Às minhas colegas de trabalho e amigas, Márcia Elisa Pires e Anna-Katharina Elsterman, que durante essa longa jornada compartilhavam comigo a sua própria jornada, e em meio a cafés e bebidas no Ex-tensão, deram-me apoio constante durante as oito tentativas frustradas de ingresso no doutorado. Mesmo na distância, estamos juntas.

À Rita Kohl, grande tradutora e profissional, que para minha sorte é minha amiga desde a época do mestrado. Querida, seu olhar delicado sobre minhas leituras e traduções me deram tranquilidade e segurança para ousar na tradução dos contos de Banana. Continuamos caminhando juntas!

À Ami Mizushima, pelas indicações, correções e horas de cotejo das traduções dos contos. Seu profissionalismo e dedicação me inspiram.

À Sara Oliveira pela amizade e apoio incondicional, mesmo em momentos em que eu não conseguia enxergar o caminho de volta.

À minha família adotiva do outro lado do oceano Mitinobu e Tomoko Miyake, Hitomi Matsuda e Midori Okamura.

Às incríveis mulheres que me rodeiam, e às suas pesquisas que sempre me motivaram a me manter neste caminho que escolhi: Olivia Nakaema, Raquel Ribeiro, Leticia Oliveira, Viviane Bezerra, Cibele Ferreira e Débora Barcala, vocês e suas pesquisas são necessárias no momento em que vivemos.

Aos colegas e funcionários do Departamento de Letras Modernas.

Aos funcionários da Biblioteca da Unesp, campus de Assis, e aos funcionários da Pós-graduação, pelo pronto atendimento e auxílios técnicos.

Aos meus alunos, aos que já se formaram, e àqueles que passaram comigo pelo processo de finalização do texto da tese, em que durante as aulas se abriram para refletirem em conjunto sobre a cultura e a literatura japonesa. Espero que, assim como foi para mim, o contato com a literatura japonesa os transforme, para que a docência futura também seja diferente em nosso país.

Ao grupo de profissionais que me manteve saudável mental e fisicamente: Michelle Brito, Diogo Nogueira, Cinthya Fragoso e Priscila Vicenzo, uma rede de apoio necessária.

Enfim, à força dos meus ancestrais, que me manteve firme até aqui.

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade – Uma leitura de América Latina: traição e outras viagens (Furin to Nanbei), de Banana Yoshimoto**. 2022, 328 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

RESUMO

A pesquisa investiga os contos da obra *América Latina: traição e outras viagens* (2000), da escritora japonesa Banana Yoshimoto, representante de uma parcela significativa de escritores formados no século XX, visivelmente influenciada pelas manifestações artísticas contemporâneas, incluindo outras literaturas. Nossa proposta é estudar, por meio da análise do foco narrativo e da interação entre personagens e espaços, as relações da prosa de Yoshimoto com a tradição dos gêneros em primeira pessoa na cultura japonesa e ocidental, a fim de demonstrar como os contos publicados em 2000 se constituem como escrita feminina marcada por um contraste exposto na estrutura literária. As tramas revigoram a situação aparentemente paradoxal da escritora, pois as ligações com a tradição nipônica das narrativas intimistas femininas convivem com as novas formas de narrar. A conciliação promovida pela escrita ficcional leva em conta o conteúdo imagético oriental tradicional e a forma literária ocidental contemporânea, ligados por elementos do gênero narrativo memorialístico.

Palavras-chave: Literatura japonesa feminina; Escritas de si; América Latina: traição e outras viagens; Banana Yoshimoto.

AFONSO, Joy Nascimento. **Between memory and travel, tradition and contemporaneity - A reading from "South America: betrayal and other travels", of the Banana Yoshimoto.** 2022, 328p. Thesis (Doctorate in Letters) – Paulista State of University (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2022.

ABSTRACT

The research investigates the short stories of the work *Latin America: betrayal and other travels* (2000), by Japanese writer Banana Yoshimoto, representative of a significant portion of writers who emerged in the 20th century, visibly influenced by contemporary artistic manifestations, including other literatures. Our proposal is to study, through the analysis of the narrative focus and the interaction between characters and spaces, the relations of Yoshimoto's prose with the tradition of first-person genres in Japanese and Western culture, in order to demonstrate how the stories published in 2000 are constituted as female writing marked by a contrast exposed in the literary structure. The plots reinvigorate the writer's apparently paradoxical situation, as the links with the Japanese tradition of intimate female narratives coexist with new ways of narrating. The conciliation promoted by fictional writing takes into account the traditional eastern imagery content and the contemporary western literary form, linked by elements of the memorialistic narrative genre.

Key words: Feminine Japanese literature; Self narrative; Latin America: betrayal and other travel; Banana Yoshimoto;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Ilustração - Mãe com criança no cemitério de Recoleta (*Uma pequena escuridão*).....228
2. Ilustração - Fotografia panorâmica de túmulos do cemitério de Recoleta (*Uma pequena escuridão*) 239
3. Ilustração - Fotografia em close de uma das placas comemorativas incrustada no túmulo de Eva Peron (*Uma pequena escuridão*) 230
4. Ilustração - Moça com arara pendurada no braço (*Do lado de fora da janela*) 243
5. Ilustração - Fotografia panorâmica do parque Nacional do Iguaçu tendo ao fundo as Cataratas do Iguaçu (*Do lado de fora da janela*).....244
6. Ilustração - Fotografia panorâmica das Cataratas do Iguaçu vista de um helicóptero (*Do lado de fora da janela*) 245
7. Ilustração - Fotografia panorâmica das Cataratas do Iguaçu vista de frente (*Do lado de fora da janela*) - edição de bolso.....246

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1. AS MAIS FINAS FLORES: PANORAMA SINGULAR DA LITERATURA JAPONESA FEMININA 38

1.1 O nascimento do diário feminino ficcional 39

1.2 Os diários clássicos femininos 46

1.3 Literatura de autoria feminina moderna 77

2. FOTOGRAFIAS SELECIONADAS DE UM IMENSO TECIDO DA MEMÓRIA: MÚLTIPLAS PONTES DE LEITURA 105

2.1 Histórias diversas e sentidos independentes 105

2.2 A viagem e os destinos de um livro: as tais fotografias 107

2.2.1 O telefonema (*Denwa*) 109

2.2.2 O último dia (*Saigo no hi*) 114

2.2.3 Uma pequena escuridão (*Chiisa na yami*) 120

2.2.4 O plátano (*Puratanasu*) 125

2.2.5 Melzinho da mamãe (*Hachi hanii*) 131

2.2.6 Relógio de sol (*Hidokei*) 135

2.2.7 Do lado de fora da janela (*Mado no soto*) 140

2.3 Pontes de memória, novos sentidos 150

3. ALÉM DE PSICOLOGIAS MUITO DEFINIDAS E DE CARTOGRAFIAS BEM MAPEADAS 152

3.1 *Uma pequena escuridão*: memórias dentro de uma caixa 163

3.2 Do lado de fora da janela: poder assistir ao passado 186

CONSIDERAÇÕES FINAIS 212

REFERÊNCIAS 218

ANEXO 1 - *Uma pequena escuridão* (tradução) 231

ANEXO 2 - *Do lado de fora da janela* (tradução) 247

ANEXO 3 - *Uma pequena escuridão* (p.65-83, ed. brochura) 263

ANEXO 4 - *Do lado de fora da janela* (p. 153-177, ed. brochura) 273

ANEXO 5 - *O telefonema* (p. 11-31, ed. de bolso) 287

ANEXO 6 - *O último dia* (p. 39-57, ed. de bolso) 298

ANEXO 7 - *O plátano* (p. 90-107) 308

ANEXO 8 - *Melzinho da mamãe* (p. 114-125, ed. de bolso) 317

ANEXO 9 - *Relógio de sol* (p. 130-143, ed. de bolso) 323

INTRODUÇÃO

Dentre as muitas publicações de traduções de obras estrangeiras para a língua portuguesa, tem nos chamado a atenção o aumento, após 2010, na publicação de traduções de romances orientais. Há dados oficiais e recentes que apontam que mais de dois milhões de residentes no Brasil se declaram de cor ou raça amarela[1]. Além disso, de acordo com esses dados, o Brasil teria a maior comunidade *nikkei* – de nativos e descendentes de japoneses fora do Japão –, que representaria não apenas um público leitor que buscaria personagens e narrativas que os representasse, como também obras que referendassem sua cultura e história.

Possivelmente devido a esse fortalecimento da comunidade oriental, pode-se notar uma maior quantidade de traduções de romances da língua japonesa para o português brasileiro a partir de 2010. Embora a primeira autora contemporânea traduzida para o Brasil tenha sido Banana Yoshimoto, por meio de seu romance *Kitchen* (*Kitchin*) em 1995, traduzido do inglês, o autor japonês mais traduzido para o português é Haruki Murakami, com mais de vinte romances publicados em terras brasileiras.

Após a publicação de *Kitchen* (*Kitchin*) em 1995, nota-se um longo hiato de traduções de obras de autoras contemporâneas japonesas para o português brasileiro. É apenas a partir de 2010, com a publicação de *Quinquilharias Nakano* (*Furudoku Nakano Shoten*), de Hiromi Kawakami, que podemos encontrar com maior fluxo outras traduções de obras de autoria feminina em língua portuguesa. Em 2012 publica-se *A valise do professor* (*Sensei no kaban*), também de Hiromi Kawakami, e em 2015, o romance *Tsugumi* (*Tsugumi*), de Banana Yoshimoto. A autora só aceitou que esse romance fosse traduzido para o português brasileiro após o contrato ter sido firmado com a mesma tradutora de Haruki Murakami no Brasil, visto que a tradução da obra para o português de Portugal havia recebido várias críticas ruins. Em 2016 destaca-se a publicação do romance *Museu do silêncio* (*Chinmoku Hakubutsukan*), de Yoko Ôgawa, e em 2017, de *A fórmula*

[1] Os dados do censo do IBGE do ano de 2010 “apontam 2,084 milhões de residentes no País que se declararam de cor ou raça amarela - um aumento de 1,322 milhão de habitantes em relação ao ano 2000” (EXAME, 2011).

preferida do professor (*Hakase no aishita Suishiki*), da mesma autora. Em 2018, é publicado o *best-seller Querida Konbini* (*Konbini Ninguen*), de Sayaka Murata, e em 2019, a obra escrita em alemão pela autora japonesa Yoko Tawada, *Memórias de um urso polar* (*Etuden im Schnee*).

Em âmbito acadêmico no Brasil, embora possamos notar pesquisas voltadas para a autoria feminina contemporânea japonesa, a quantidade de estudos nessa área ainda é ínfima se compararmos aos estudos de cultura japonesa e linguística. Na Universidade de São Paulo (USP), até o presente momento, há apenas uma tese de doutorado sobre o tema, na qual Isotani (2016) apresenta "um panorama da representação da figura feminina em quatro obras literárias, que abrangem desde o período Moderno até a atualidade do Japão: *As irmãs Makioka*, de Junichirô Tanizaki, *Minha querida Sputnik*, de Haruki Murakami, *Kitchen*, de Banana Yoshimoto e *A mulher na outra margem*, de Mitsuyo Kakuta" (p.06). Embora o trabalho discuta a obra de duas autoras contemporâneas, o enfoque maior é na comparação entre Haruki Murakami e Junichirô Tanizaki. Dessa forma, a análise não é sobre a autoria feminina em si.

Em trabalhos de mestrado com enfoque sobre autoria feminina encontramos na USP, em 2007, a dissertação de Rika Hagino sobre o romance *Enseada de águas turvas* (*Nigorie*), da autora Ichiyô Higuchi; em 2019 temos o trabalho de Amanda Silva de Araújo analisando o romance *Kitchen* (*Kicchin*), de Banana Yoshimoto, e em 2020 a análise e tradução de dois contos da autora Takako Takahashi (1933-2013), de Francisco Coutinho Filho.

Buscando em outras universidades brasileiras trabalhos com destaque na autoria feminina japonesa, encontramos apenas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) algumas dissertações de mestrado. Lúcia Collischonn Abreu (2017) analisa a tradução da escrita de Yoko Tawada, e em 2018 o trabalho de Mirian Inês Wecker compara a produção escrita alemã contemporânea de Yoko Tawada e Herta Müller. Em 2019 temos as dissertações de Cláudia Fernandes Pavan, Cintea Richter e Marianna Daudt, que traduzem e analisam contos da escritora contemporânea japonesa Yoko Tawada.

Tendo em vista nossa iniciativa de tomar duas vertentes literárias divergentes, grosso modo, pois tratamos de diários clássicos e uma coletânea de contos contemporâneos, pesquisamos trabalhos acadêmicos que analisaram obras clássicas da literatura japonesa. Na Universidade de São Paulo (USP)

temos os trabalhos de Olivia Nakaema (2012) analisando os poemas da *Coleção de poemas japoneses das Eras Antiga e Moderna* (*Kokinwakashû*); Thiago Cosme Abreu (2016), que analisa o discurso amoroso em *A lenda do cortador de bambu* (*Taketori monogatari)*; Vinicius Ito (2017), que analisa os *setsuwa* da *Coletânea de narrativas do Agora é passado* (*Konjaku monogatarishû)*; e a dissertação de Camila Rodrigues (2017), que analisa a abordagem discursiva na obra clássica *Relatos de fatos antigos* (*Kojiki)*. Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) encontramos somente a tese de doutorado de Andrei Cunha (2016), na qual o autor analisa as questões de autoria e tradução na coletânea de ensaios *O livro do travesseiro* (*Makura no sôshi*), da dama da Corte de Heian Sei Shônagon.

Refletindo sobre os dados supracitados, notamos sobretudo a competência dos autores ao se debruçar sobre a prosa de ficção japonesa. Com base nesse empenho, propomos neste trabalho analisar a voz narrativa na coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens* (*Furin no Nanbei – sekai no tabi 3*, 2000) da autora contemporânea japonesa Banana Yoshimoto (1964-)[2], a fim de entender como se constrói a voz narrativa contemporânea. Para isso, retornamos aos diários clássicos do período Heian (794 – 1192), durante o qual as damas da Corte de Heian criaram e recriaram gêneros e formas de narrar. Por ser extensa a produção diarística de Heian, escolhemos apenas dois diários de autoria feminina como parâmetros: *Diário da efemeridade* (*Kagerô nikki*, 974), da autora conhecida apenas como a Mãe de Michitsuna, e o *Diário da dama Izumi* (*Izumi Shikibu nikki,1003-1004*), da poetisa Izumi Shikibu. Nosso objetivo primeiro é comprovar, por meio da análise literária, de que maneira a escrita de Banana Yoshimoto reescreve temas clássicos da literatura intimista japonesa de maneira única, corroborando para a tese de que a escrita de autoria de mulheres embora diferentes linguisticamente (idiomas), se aproximam socialmente pelos temas abordados, por isso, ao final deste trabalho

[2] Banana Yoshimoto ou Mahako Yoshimoto nasceu em Tóquio em julho de 1964, filha do famoso crítico literário e poeta Takaaki Yoshimoto. A escritora cresceu em uma família vista como liberal, e ainda com 16 anos resolveu sair de casa para morar com o namorado. Na Nippon University, onde cursou Artes, abriu mão da ajuda financeira familiar. Trabalhou como garçonete em uma lanchonete local e, com essa experiência mais as declaradas influências de Stephen King, Willian Burroughs, Isaac Bashevis Singer e Truman Capote, deu início à carreira literária com seu primeiro romance: *Kitchen* (1988).

traduzimos dois contos completos pertencentes a coletânea da autora contemporânea, que será apresentado e analisado posteriormente.

E no Brasil, nossa pesquisa se justifica não apenas pela necessidade de pesquisas sobre a autoria feminina japonesa (oriental), quanto por trazer uma perspectiva de descrição das produções literárias japonesas e a maneira pela qual elas se relacionam no passado e presente. Em adendo a isso, pretendemos dar continuidade à pesquisa iniciada no mestrado sobre a voz narrativa, em que analisamos o romance *Eu sou um gato* (*Wagahai wa neko de aru*, 2010), do escritor japonês Sôseki Natsume.

A coletânea de contos *Furin to Nanbei – sekai tabi 3*, que traduzimos por *América Latina: traição e outras viagens – viagem ao mundo parte 3*[3] , que é o *corpus* principal desta tese, foi publicada em 2000 e faz parte de um projeto de narrativas de viagens ao redor do mundo, da editora Gentosha, onde a autora já publica há mais de 20 anos. O projeto de viagens seria a base de inspiração para a autora e foi dividido em quatro partes. O primeiro romance, de 1997, *O sofá de Marika – diário de um sonho em Bali* (*Marika no sofá - Bariyume nikki*), teve como pano de fundo a ilha de Bali; o segundo dessa série é de 1999, *Dissimulado* (*Sly*), e se passa no Egito; o terceiro, de 2000, é o livro abordado neste trabalho e a única coletânea de contos do projeto, com cenário na América Latina, em particular na Argentina e na cidade brasileira de Foz do Iguaçu. O quarto e último volume do projeto é o romance publicado em 2005, cujo título é *Arco-íris* (*Niji*), com narrativa que se passa no Japão: a narradora se muda do interior, de uma pequena ilha ao sul, para a capital Tóquio, possivelmente compondo uma metáfora de fechamento dos ciclos de viagem com o retorno à terra natal.

Nossa atenção se volta para o terceiro volume do projeto das narrativas de viagem por questões de afinidade com a pesquisa voltada para a narrativa curta, híbrida e de foco narrativo feminino. Além disso, os contos da antologia têm como ponto de convergência o espaço em que se passam as narrativas, a América do Sul. Neles, as narradoras, todas mulheres japonesas, estão viajando pelo exterior, movidas por várias circunstâncias: trabalho, turismo, companhia junto a seus maridos ou fugindo de uma situação desagradável de seu país de

[3] A tradução é nossa, posto que pretendemos efetivar a tradução do volume de contos. A tradução literal seria “Traição e América do Sul”, mas como a seleção dos contos tem como base viagens, e os temas não giram em torno apenas de traição, optamos por uma transcriação.

origem. Embora o espaço físico seja o elemento comum entre as narrativas, são as memórias que estabelecem a profunda conexão entre os “espaços” íntimos do passado e do presente, projetados em espaço público.

Embora as narrativas sigam o fluxo de um diário de memórias, no qual, para os sete contos, as sete narradoras contam suas memórias durante uma viagem à América Latina, não existe marcação de datas e nem os nomes dessas narradoras são citados. Banana Yoshimoto traz para a estrutura moderna dos contos curtos o modelo do narrar para falar de si mesma, assim como faziam as damas da Corte de Heian ao criarem uma escrita para suas próprias narrativas, dando origem ao gênero *monogatari* (“narrativas”) e *nikki bungaku* (“literatura de diários”).

A produção literária de Banana Yoshimoto é reconhecida mundialmente pelas muitas traduções realizadas, para mais de vinte idiomas, além de ser ganhadora de prêmios nacionais, como o *Kaien* para novos escritores, em 1987, pelo conto *Kitchen (Kicchin)*; o Prêmio Izumi Kyoka, em 1988, pelo conto *Moonlight shadow (Munraito shadô),* que seria publicado juntamente com *Kitchen* (1988), nesse mesmo ano, já como romance; em 1989, pelos romances *Kitchen* e *Utakata/Santuário (Utakata-Sankuchuari)*, recebe o Prêmio do Ministério da Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia para novos escritores; no mesmo ano, recebe o prêmio Yamamoto Shûgoro por *Tsugumi* (1988), que havia se tornado seu segundo *best-seller* após o *boom* do “Bananamania” entre os jovens causado por *Kitchen*; em 1995, recebe um dos maiores prêmios de literatura de autoria feminina: o Prêmio Literário Murasaki Shikibu pelo romance *Amrita* (*Amurita*, 1994). Nas palavras de Saito (2006), ao “longo da década de 1990, a popularidade de Banana cresceu a ponto de ser chamada de ‘Banana *boom"' (Banana genshō*):

> De acordo com Saitō, Banana se tornou o ‘fenômeno’ em dois anos desde sua estreia, vendendo um total de 5,7 milhões de cópias:
>
> A escritora publicou cinco romances e um livro de ensaios (sendo 1,3 milhão de cópias de *Kitchen*; 0,9 milhão de cópias de *Utakata / Sanctuary* [*Utakata / Sankuchuari*, publicado em agosto de 1988]; 0,8 milhão de cópias de *A presentiment* [*Kanashii yokan*, dezembro de 1988]; 1,4 milhão de cópias de *Goodbye Tsugumi* [*Tsugumi*, março de 1989]; 0,7 milhão de cópias de *Asleep* [*Shirakawa yofune*, julho de

> 1989]; e 0,5 milhão de cópias de *Painappurin* [setembro de 1989]). (SAITO apud OGAWA, 2018, p.15 - trad.nossa).

Em âmbito internacional, além das muitas traduções e adaptações para o cinema[4], sua produção também foi reconhecida com o Prêmio Literário Italiano Scanno em 1993; em 1996 recebe o Prêmio Italiano de Literatura Fendissime "Under 35"; e em 1999 recebe o Prêmio Italiano Maschera d'Argento na categoria Literatura. Na França, em 2000 recebe o 10º Prêmio Literário Bunkamura Deux Magot, pela coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens* (*Furin to Nambei - Sekai tabi 3*, 2000). Em 2011, ano em que o romance *Kitchen* chegou à marca de tradução para 30 idiomas, tornando-se a primeira obra literária em língua japonesa a alcançar esse feito, a autora recebe o Prêmio Italiano da Ilha de Capri por sua produção literária.

Os prêmios internacionais da autora são também a comprovação de sua boa recepção, graças à tradução de suas obras. Segundo o site oficial da autora na Europa, o romance *Kitchen (Kicchin,* 1988*)* possui tradução para 30 países, como Rússia, Holanda, Itália e Suíça, em suas respectivas línguas. O romance *Triste pressentimento* (*Kanashii yokan*, 1988) foi traduzido apenas para o italiano, como *Presságio triste*. *Tsugumi* (*Tsugumi*, 1989) foi traduzido dez vezes, sendo que duas das reedições foram feitas para a Espanha, em anos diferentes. *N.P* (*N.P*, 1990), traduzido para treze países, teve dezoito edições com duas reedições para Suíça/ Alemanha (foi a mesma edição para os dois países), Itália, Inglaterra, Grécia, França e Espanha respectivamente. A *Lagartixa* (*Tokage*, 1993), com dez edições e traduzido para seis idiomas, teve três reedições para a Inglaterra como *Lizard*. *Amrita* (*Amurita*, 1994), traduzido para seis países, teve duas reedições na Inglaterra, Suíça e Espanha respectivamente, e três para a Itália. *Sly* (*SLY,* 1996) foi traduzido para Itália e Suíça, com duas edições em italiano. *A última amante de Hachiko* (*Hachiko no saigo no koibito,* 1996) teve

[4] "Kitchen" (1989), dirigido por Yoshimitsu Morita. "Tsugumi" (1990), dirigido e adaptado por Jun Ichikawa. A obra cinematográfica rendeu a Riho Makise (Tsugumi) o prêmio de melhor atriz iniciante da Academia Japonesa de Cinema, em 1991, e a Tomoko Nakajima (Maria), o prêmio de melhor atriz coadjuvante no 12º Festival de Cinema de Yokohama, em que Riho também ganhou prêmio de melhor atriz iniciante, em 1991.O romance *Tia argentina* (*Aruzenchin babâ*, 2002), também foi adaptado para o cinema pela diretora Naoki Nagao como *Argentine hag,* em 2007.

uma tradução para português de Portugal e para a Itália, respectivamente. *Lua de mel* (*Hanemûn*, 1997), com tradução para Portugal e Itália, teve duas reedições para a língua italiana. Os dois contos *Hardboiled & Hard luck* (*Hâdoboirudu / Hâdorakku,* 1999) foram traduzidos para cinco idiomas e tiveram duas reedições para Itália, França e Suíça, respectivamente.

A coletânea de contos *América do Sul: traição e outras viagens* (*Furin to Nambei - Sekai tabi 3,* 2000) foi traduzida para o francês e o italiano, dos quais teve duas reedições na Itália. O romance *Conheço todo o seu corpo* (*Karada ga zenbu shitte iru*, 2000) teve tradução para dois idiomas, italiano e sueco, com duas reedições para a Itália. *Arco-íris* (*Niji*, 2002) foi traduzido apenas para a língua italiana, e teve duas reedições naquele país. *Andrômeda heights* (*Ôkoku sono 1 - Andoromeda haitsu*, 2002) teve sua tradução feita apenas para o italiano, com duas reedições. *Mariposa* (*Hagoromo*, 2003), traduzido para alemão-sueco e italiano, teve duas reedições da obra na Itália. *Lembranças do final da vida* (*Dêdo endo no omoide*, 2003) teve tradução para Espanha e Itália, com duas reedições da obra em ambos os países. *A tampa do mar* (*Umi no futa*, 2004), embora traduzido apenas para a língua italiana, teve duas reedições. *High and dry - Primeiro amor* (*High and dry (Hatsukoi),* 2004) da mesma forma foi traduzido apenas para a língua italiana, com duas reedições da obra. *O lago* (*Mizuumi*, 2005) foi traduzido em cinco países: Lituânia, Itália, Suíça, Espanha e Rússia. *Golfinho* (*Iruka*, 2006) foi traduzido apenas para o italiano, com duas reedições da obra naquele país. *Chie chan e eu* (*Chie chan to watashi*, 2007) foi traduzido apenas para o italiano, com duas reedições da obra. O romance *Sobre a garota* (*Kanojo ni tsuite*, 2008) foi traduzido para as línguas italiana, sueca, alemã e russa. A obra *Alô, Shimokitazawa* (*Moshi, Moshi Shimokitazawa*, 2010), traduzido na Itália e Suíça, teve duas reedições da obra em italiano. *Doce depois* (*Suîto hiaafutâ*, 2011) foi traduzido apenas na Suécia. Diferentemente dos romances, a seleção de ensaios sobre viagem *Uma viagem chamada vida* (*Jinsei no tabi wo yuku*, 2006) foi traduzida apenas para a língua italiana.

Nos Estados Unidos e na América Latina, entre as traduções de obras da autora temos *Kitchen* (*Kicchin*, 1988), que foi traduzido para o inglês estadunidense e teve três reedições, e para a língua portuguesa do Brasil, onde teve apenas uma edição, traduzida da versão italiana. O romance *Tsugumi* (*Tsugumi*, 1989) foi traduzido para as línguas portuguesa do Brasil e inglesa,

tendo duas reedições nos Estados Unidos. *Dormindo profundamente* (*Shirakawa yobune*, 1989) foi traduzido apenas para a língua inglesa estadunidense. Os romances *N.P* (*N.P*, 1990), *A lagartixa* (*Tokage*, 1993), *Amrita* (*Amurita*, 1994) e *O lago* (*Mizuumi*, 2005) foram traduzidos apenas nos EUA, e tiveram duas reedições cada um. *Hardboiled & Hard luck* (*Hâdoboirudu / Hâdorakku,* 1999) e *Alô, Shimokitazawa* (*Moshi, Moshi Shimokitazawa*, 2010) foram traduzidos somente para a língua inglesa estadunidense, com apenas uma publicação cada.

Na Ásia e no Oriente Médio as obras de Banana Yoshimoto também tiveram boa recepção; o que comprova esse fato são as muitas traduções de suas obras, inclusive os romances mais recentes, que listamos a seguir. *Kitchen* (*Kicchin*, 1988) foi traduzido para Indonésia, Turquia, Taiwan, Hong Kong, Tailândia e Israel, tendo uma edição para cada idioma respectivamente. Na China o romance teve quatro reedições, para a Coreia do Sul, três, e para o Vietnã, duas reedições. O romance *Triste pressentimento* (*Kanashii Yokan*,1988), traduzido para a língua chinesa de Hong Kong, teve apenas uma edição; entretanto, para China, Taiwan e Coréia do Sul a obra teve duas reedições respectivamente. A obra *Tsugumi* (*Tsugumi*, 1989), um dos romances mais famosos da autora, teve traduções para China, Vietnã, Tailândia, Turquia, Egito, Taiwan e Hong Kong; para a Coréia do Sul, a obra teve três reedições. *Dormindo profundamente* (*Shirakawa yobune*, 1989) foi traduzida para Coreia do Sul, Israel, Taiwan e Hong Kong, com uma edição respectivamente; para a China, a obra teve uma tradução com duas reedições. *N.P* (*N.P*, 1990), com traduções para Vietnã, Taiwan, Hong Kong e Israel, teve duas reedições para a Coreia do Sul. *A lagartixa* (*Tokage*, 1993) com traduções para Hong Kong, Vietnã, Israel, teve duas reedições para Taiwan e Coreia do Sul, respectivamente. *Amrita* (*Amurita*, 1994) teve uma tradução para a China, e duas reedições para Taiwan, Coreia do Sul e Hong Kong. *A Última amante de Hachiko* (*Hachiko no saigo no koibito,* 1996) teve duas reedições da tradução da obra, apenas para a Coreia do Sul. O romance *Lua de mel* (*Hanemûn*, 1997) teve tradução e duas reedições da obra para Taiwan, Coreia do Sul e China. *Hardboiled & Hard luck* (*Hâdoboirudu / Hâdorakku,* 1999) foi traduzido para Taiwan e Coreia do Sul, e teve duas reedições apenas para a China.

A coletânea de contos *América do Sul: traição e outras viagens* (*Furin to Nambei - Sekai tabi 3,* 2000) foi traduzida para Taiwan, Coreia do Sul e China e teve duas reedições para os três países respectivamente. *Conheço todo o seu corpo* (*Karada ga zenbu shitteiru*, 2000), traduzido apenas para Taiwan e Coreia do Sul, teve duas reedições para o coreano. O romance *Vida de girassol* (*Hinamawari no jinsei* (*Kyôcho nara Yoshitomo)*, 2000), feito em colaboração com a ilustradora Nara Yoshitomo, teve traduções para Taiwan, Coreia do Sul e China, e teve duas reedições para a língua chinesa. O romance *Arco-íris* (*Niji*, 2002), traduzido para China, Coreia do Sul e Taiwan, teve duas reedições para o taiwanês. A coletânea de contos *Outro país* (*Ôkoku*, 2002, 2004 e 2005) foi traduzida para a Coreia do Sul, com seis reedições, e para Taiwan, com quatro reedições. O romance a *Tia argentina* (*Aruzenchin babâ*, 2002), foi traduzido para a China, com duas reedições, para Taiwan e Coreia do Sul. O conto *Mariposa* (*Hagoromo*, 2003) foi traduzido para Tailândia e Taiwan. *Lembranças do final da vida* (*Dêdo endo no omoide*, 2003) foi traduzido para China e Taiwan. O romance *A tampa do mar* (*Umi no futa*, 2004) foi traduzido apenas para o coreano da Coreia do Sul. Um dos romances mais conhecidos da autora, *O lago* (*Mizuumi*, 2005), na Ásia, foi traduzido para a Tailândia e no Oriente Médio, para Israel. *A sombra* (*Hitokage*, 2006) foi traduzido apenas para a Tailândia. A coletânea de ensaios *Muito curta* (*Berî shôtsu*, 2006) foi traduzida apenas para a Coreia do Sul. O romance *South point* (*Sausu pointo*, 2011) – escrito quando da viagem da autora ao Havaí, o livro tem como título alusão ao maior ponto a sudoeste da ilha, conhecido como Ka Lae – foi traduzido apenas para a Coreia do Sul.

A coletânea *100 conversas sobre cozinha e algo mais* (*Gohan no koto bakari 100 hanashi to chotto*, 2013), uma seleção de memórias da autora com sua filha e seu pai Taaki Yoshimoto, contendo receitas de família e poesias do pai da autora, poeta e crítico literário, foi traduzida para chinês, coreano e taiwanês. O romance *Sobre a garota* (*Kanojô ni tsuite*, 2008) foi traduzido apenas para o coreano. *Alô, Shimokitazawa* (*Moshi, Moshi Shimokitazawa*, 2010) e *Irmãs abóbora* (*Donguri shimai*, 2010) foram traduzidos para Coreia do Sul, Taiwan e China. A coletânea de contos *Chiando* (*JûJû*, 2011) foi traduzida para China e Coreia do Sul. *Doce depois* (*Suîto hiaafutâ*, 2011) foi traduzido apenas para coreano e chinês de Taiwan. As coletâneas de ensaios *Sonhando com o*

Havaí (*Yume miru Hawai*, 2012) e *Se tornar um adulto, que tipo de coisa é isso?* (*Otona ni narutte donna koto?*, 2015) foram traduzidas apenas para a Coreia do Sul. O romance *Os pássaros* (*Toritachi*, 2015) foi publicado apenas em Israel, e *Snack chidori* (*Sunakku Chidori*, 2016) foi traduzido apenas para o chinês de Taiwan.

Apesar da longa lista de traduções das obras de Yoshimoto para outros países, o que atestaria a recepção e premiação da produção da autora, e mesmo sendo essa produção ainda profícua (Banana atingiu a marca de publicação de seu 50º romance em 2019), no Japão, embora seja o país de origem de Banana, ela ainda não é vista pela crítica literária japonesa canônica como uma escritora à altura de seus grandes nomes literários. Segundo Kawasaki (2010), uma das poucas estudiosas que analisa produções contemporâneas, a linguagem utilizada pela autora em suas obras e o fato de ela não citar autores clássicos japoneses como influenciadores de sua produção são os maiores fatores de crítica literária negativa, tendo em vista ser a autora a filha do famoso crítico literário e poeta Taaki Yoshimoto.

> Banana simplesmente não é tratada de maneira justa. Os assim chamados "profissionais", por exemplo, não fazem nenhum esforço para entender o que em seu trabalho agrada a tantos leitores. Eles parecem alheios ao fato de que o surgimento de um estilo narrativo como o de Banana era inevitável. Além disso, eles não percebem que a chave do seu trabalho está na linguagem maravilhosa que ela cria para transmitir o próprio advento desse novo estilo de narrativa. (KAWASAKI, 2010, p. 50).

Em um dos poucos estudos panorâmicos sobre a produção de Banana, da década de 1980, a estudiosa Kenko Kawasaki escreve em japonês, com posterior tradução para a língua inglesa por Tomoko Aoyama e Barbara Hartley, o capítulo "*The climate of the girl in Yoshimoto Banana*", para a coletânea de ensaios *Girl reading girl in Japan*, onde a literatura contemporânea feminina é analisada sob a perspectiva de estudiosas japonesas da área. Em seu trabalho, Kawasaki retoma os vários artigos e resenhas escritos sobre os romances mais famosos de Banana na época, *Kitchen* (1988), *Tsugumi* (1989) e *Utakata* (*Santuário*, 1988), e é importante deixar anotado que após esse trabalho

minucioso da autora não houve mais nenhuma pesquisa ou artigo sobre a obra de Banana Yoshimoto.

De início, Kawasaki retoma as falas de Enaka (1990), que define os diálogos das personagens do romance *Santuário* (1989) como “inverossímeis” e, apesar das muitas resenhas em revistas elogiando a linguagem jovem e acessível da autora, para o crítico, a construção de seu enredo, “a história em si é um absurdo *nonsense*” (ENAKA apud KAWASAKI, 2010, p. 51). Outro crítico citado é Chizuko Ueno que, ao analisar *Kitchen* (1989), afirma que nos romances de Banana o ato sexual é substituído pela comida, pelo ato de cozinhar e comer; para essa afirmação ela se baseia em uma das cenas do romance, onde a personagem Mikage vai ao encontro de Yuichi apenas para levar uma tigela de *katsudon*, após uma cena com alta tensão sexual. Para Kawasaki (2010), o que incomoda os críticos da obra de Yoshimoto é a maneira como ela trata e questiona as normas e padrões sociais contemporâneos no Japão, não exaltando o pensamento tradicional, mas ao contrário, trazendo foco à perspectiva do jovem japonês criado em uma bolha econômica e social tão “perfeita” que o impede de ser ele mesmo, e todos esses sentimentos são “ditos” muitas vezes por meio do silêncio. Nas palavras da estudiosa:

> O significado da escrita de Banana excede em muito o que está implícito nas alegações de adjetivos comuns e discussões limitadas da paisagem. Seus narradores não se preocupam com os detalhes tediosos do cenário vistos em suas linhas de visão. Críticos que respondem a adjetivos como "deslumbrante" ou "belo", sem esse entendimento não apreciam o fato de esses escritores agirem com o silêncio. (KAWASAKI, 2010, p.55).

Para Saitô (2006), as críticas feitas à obra de Yoshimoto pela crítica literária japonesa a definem como “uma alienígena de um país desconhecido” (p.168), sendo este país “o país de mulheres e crianças” (p.182), o que significaria para a estudiosa que os críticos literários japoneses desprezavam a cultura das meninas em suas análises, creditando o “fenômeno Banana” apenas “ao seu estilo subcultural globalmente compartilhado, assim como os jogos de computador japoneses e os quadrinhos que contêm pouca língua japonesa” (SAITÔ, 2006, p. 179). Apesar disso, para Ogawa (2018), “os críticos estrangeiros caracterizam Banana com o japonês, particularmente *mono no aware*, o *pathos* das coisas, a estética dos clássicos japoneses” (p.16). A opinião

das duas estudiosas deixa evidente o quão profundo é o estilo de Yoshimoto, permitindo tanto uma leitura superficial ou mais despretensiosa que atingiria os jovens, como a define os críticos literários, como mais densa, segundo se mostra nas pesquisas feitas fora do Japão.

Saitô (2006) ainda aponta a contradição dos críticos japoneses ao falar sobre a produção de Banana como se fosse constituída de obras voltadas para "meninas". A estudiosa chama a atenção para o fato de que em todas as culturas as meninas passam por fases de amadurecimento. Nas palavras da pesquisadora, "As histórias de Banana (...) são equipadas com elementos que são populares entre as leitoras em todo o mundo: as histórias de amadurecimento de 'meninas' não têm fronteiras" (p.181), dando-nos a entender que é a delicadeza em tratar de assuntos comuns tanto aos jovens japoneses quanto estrangeiros o que atrai os leitores, e isso não é de forma alguma ruim, a nosso ver. Ao contrário, propicia acesso a várias culturas por meio da literatura.

A partir de 2004, Yoshiaki Watanabe, da Universidade Feminina Showa, passa a escrever uma série de artigos sobre a produção de Banana Yoshimoto. No primeiro artigo, debruça-se sobre a relação dos "sentimentos leves e pesados" dos jovens; no segundo, o pesquisador observa apenas a tristeza melancólica no discurso das personagens; no terceiro artigo, como as personagens demonstram amor; no quarto artigo ele se debruça sobre as cenas em que os sentimentos virtuais se misturam às sensações reais; e no último artigo escrito por Watanabe, de 2008, o foco é a relação dos sentimentos de medo discutidos na obra de Banana. Embora o professor e pesquisador tenha se voltado para a obra da autora em vários aspectos, não são artigos de teor aprofundado, e, além disso, são de difícil acesso. Apesar disso, Watanabe descreve de maneira acessível a linguagem e a estrutura narrativa utilizada por Yoshimoto, tendo em vista seu público leitor: os jovens. O objetivo dos artigos escritos pelo professor é apresentar aos seus estudantes de graduação as suas impressões de leitura das obras mais famosas de Banana, como *Kitchen*, *Tsugumi*, *Santuário* e *O lago*.

Tomoko Aoyama, professora honorária da University of Queensland – Austrália, outra estudiosa de literatura contemporânea feminina, que cita alguns romances de Banana Yoshimoto como exemplo de liberdade do corpo feminino, escreve em 2006 um artigo que tem como título "*The girl, the body, and the nation*

in Japan and the Pacific rim: introduction", em que discorre sobre como a literatura contemporânea de autoria feminina é reveladora da relação do corpo feminino com o conceito de nação. A estudiosa demonstra que as normas sociais podem estar associadas a formas de domínio do corpo feminino. Sob tais normas regulariza-se a imagem de jovens sempre belas e virginais, reforçando o estereótipo da mulher submissa e misteriosa. A literatura contemporânea, em específico as primeiras obras da década de 1980 de Banana Yoshimoto, tem como personagens principais jovens que fogem a esse padrão de beleza e comportamento, aproximam-se da vivência das mulheres modernas de qualquer grande cidade e, em meio ao *boom* econômico do Japão, essas moças podem formar-se e escolher seus próprios caminhos, diferentemente da nação ainda submissa aos estadunidenses.

Michihiko Hagami, professora adjunta de língua inglesa e literatura comparada na Keiai University, volta o seu olhar para as traduções de *Kitchen* (1989), *Amrita* (1997) e *Asleep* (2000) para a língua inglesa. Em seu longo trabalho a pesquisadora traz excertos e compara não apenas os vocábulos utilizados na tradução, mas também analisa a potencialidade e a recepção da tradução da obra. Segundo Hagami, a cultura da jovem moça nas obras de Banana destoa da visão da mulher japonesa "exótica", o foco das narrativas não é o relacionamento amoroso e, especialmente, o modo de certas mulheres encararem suas próprias vivências é valorizado na escrita de Banana. Hagami ressalta ainda como a autora mescla a ideia da narrativa clássica a um enredo moderno. Dessa forma, ao trazer o texto da autora japonesa para a língua inglesa, além de fomentar a cultura japonesa, a obra de Banana também reafirma novos conceitos sobre o feminino no Japão.

Murakami Fuminobu, professor de literatura japonesa na Universidade de Hong Kong, em sua obra *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture* (2005) analisa a obra crítica e ficcional de quatro escritores contemporâneos japoneses: Haruki Murakami, Banana Yoshimoto, Takaaki Yoshimoto e Kôjin Karatani. Sobre Banana Yoshimoto, ele compara a sua escrita com a de Haruki Murakami, afirmando que, diferentemente de Murakami, Yoshimoto "descobre a diferença na totalidade ou o comum na individualidade pela mudança da forma do desejo" (p. 58, tradução nossa). O foco de Fuminobu também é analisar *Kitchen* (1988), entretanto, assim como

Chizuko Ueno, o ensaísta, baseando-se na teoria de Michel Focault (1926-1884), afirma que Banana desconstrói ou substitui o desejo sexual pelo desejo de comer. Para ele, essa desconstrução “transfigura uma imagem negativa associada ao desejo sexual” (p.61, tradução nossa) para algo mais “aceitável” socialmente pelo discurso cultural, num meio em que uma mulher falando de sexo abertamente talvez não seria bem aceita.

Embora concordemos com Kawasaki, vale deixar anotado que o trabalho de Murakami é uma análise que se baseia em teorias estrangeiras, como a de Fredric Jameson (1990), que entende a diminuição do afeto como um sintoma da pós-modernidade. Por isso, segundo Murakami (2005), as personagens de *Kitchen*, representações da pós-modernidade japonesa, demonstrariam afeto não mais por meio do toque, mas sim pelo desejo de comer. Ainda segundo Murakami (2005), “a transfiguração do desejo sexual em desejo alimentar implica a emancipação de um desejo, que até agora foi subsumido pelo sexo” (p. 61, tradução nossa), ou seja, ao comer ou cozinhar o indivíduo expõe abertamente seus desejos sexuais. O estudioso japonês também se baseia no pensamento de Edward Westermarck (1968), que “de uma perspectiva ligeiramente diferente, aponta a relação entre a ausência de sentimentos eróticos entre os membros da família e a proibição do incesto, e considera o primeiro como o fundamento deste último” (p. 63, tradução nossa). Dessa forma, o “não ato sexual” entre o casal Mikage e Yuichi se dá devido à relação fraterna criada entre eles, tendo como figura materna Eriko.

Sobre a desconstrução da heteronormatividade e o binarismo sexual na obra de Yoshimoto, Murakami se apoia nos estudos de Gayle Rubin (1975) e Judith Butler (1990), argumentando que “se é verdade que as mulheres podem encontrar com mais facilidade amizade na conduta sexual, elas deveriam ter maior potencial para romper as oposições binárias modernistas que os homens” (MURAKAMI, 2005, p. 64, tradução nossa) e, sendo assim, o relacionamento fraterno-amoroso entre Mikage e Yuichi, ao se afastarem do ato sexual, firmam uma conduta pós-moderna de relacionamento que se baseia em amizade e compreensão intelectual. Embora Murakami se apoie em bases críticas interessantes e aplicáveis à obra, vale lembrar que são estudos estrangeiros, observando o corpo e o erótico em relação a personagens criadas por uma escritora japonesa.

Lucy Fraser, professora de língua e cultura japonesa na University of Queensland – Austrália, em seu artigo "*Reading and retelling girls across cultures: mermaid tales in Japanese and English*" (2014), analisa as personagens do romance *Santuário*, em que a protagonista Mermaid evoca paradigmas lendários dos contos de fadas europeus. O próprio nome da protagonista, ao fazer alusão a um ser mítico que se "transforma em peixe", traz ao leitor um modo de recontar a história retomada de contos clássicos pela perspectiva moderna e japonesa. Fraser, que pesquisa as adaptações dos contos tradicionais europeus para mangás, animês e jogos de videogame, ressalta que na obra de Banana suas personagens não são sugadas pelo mar, mas sim por si mesmas, por suas palavras.

Na mesma linha de comparação, o trabalho de Robert Kellerman, *A room of her own in Banana Yoshimoto's Kitchen* (2010), compara o ensaio *Um quarto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf, a *Kitchen* (1993), de Banana Yoshimoto. Para o crítico, ambas as autoras criam para suas personagens um lugar de conforto e amadurecimento. A cozinha funcionaria como um lugar de tensão, representando as regras de uma identidade nacional, afinal, para Kellerman, essas várias regras são promulgadas na cozinha, jogadas nas várias escolhas que a jovem mulher japonesa enfrenta" (2010, p. 54). Kellerman finaliza retomando ambos os espaços de escrita como um espaço de recomeços e segurança para as escritoras.

No Brasil, temos o artigo "*Kitchin e o fenômeno Banana*" (1990), de Luiza Nana Yoshida, em que Banana Yoshimoto e sua obra mais famosa são apresentadas aos estudiosos brasileiros. A obra, que já contava com traduções para muitos idiomas, ainda não havia sido traduzida ao Brasil (chegaria quatro anos depois, versado da tradução italiana), porém no Japão a febre do "Bananamania" (*Banana genshô*) ainda se mantinha. O artigo que analisa o romance *Kitchen* faz alusão à formação da autora e seu discurso moderno de que "a conquista e o amadurecimento são os registros do espírito individual" (p.58). Segundo Yoshida, essa seria a filosofia cristalizada da autora que deu origem à obra que aborda melancolia, esperança, morte e recomeço.

Em língua portuguesa temos ainda o artigo de Laurence Leclercq (2006), que consta nos Anais do XVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e IV Congresso Internacional de

Estudos Japoneses no Brasil, com o título de “As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque”. O artigo, conforme sugere o título, traz a apresentação e breve análise de várias autoras contemporâneas japonesas que possuem uma produção de destaque ao redor do mundo, com adaptações para cinema, televisão e muitas traduções, entre elas Banana Yoshimoto. Segundo Leclercq (2006), na obra de Yoshimoto,

> embora suas heroínas sofram de solidão, sempre há esperança. A literatura de Yoshimoto fala de desencanto, não de desespero. Ela lança mão de temas tradicionalmente usados no Japão, como os fantasmas ou acontecimentos sobrenaturais, por exemplo, ao mesmo tempo em que conta histórias altamente contemporâneas. (2006, p. 242).

As autoras apresentadas pela pesquisadora não reivindicam mudanças nos antigos modelos por não pertencerem à geração feminista, contudo, "denunciam o vazio da perda de referências de uma juventude ociosa, consumista, desencantada, [...] e o paradoxo da sociedade contemporânea” (p. 245).

Em 2013, na revista de *Estudos japoneses*, propomos uma breve discussão, com o título de “Reflexões sobre a literatura contemporânea em sala de aula: da tradução ao ensino comunicativo da língua”, sobre o uso da literatura contemporânea japonesa no ensino de língua, em que citamos o romance *Kitchen* como exemplo desse uso. Ainda sobre o romance *Kitchen*, publicamos os artigos “Amor e transgressão de gênero em *Kitchen,* de Yoshimoto Banana” (2014), nos Anais do VI Colóquio Mulheres em Letras, Literatura e Diversidade – UFMG. Em 2018, na revista de *Estudos japoneses*, publicamos o artigo que tem como título “A escrita feminina japonesa: um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas”, em que, ao focalizarmos apenas as produções de autoria feminina, trouxemos, além de *Kitchen*, *Tsugumi* e outros romances de Banana Yoshimoto traduzidos para a língua portuguesa de Portugal, sendo apresentados e analisados. Baseando-nos em nossa pesquisa de doutorado, publicamos na revista *Ipotesi* (2019) sobre os contos da coletânea *América Latina: traição e outras viagens* (2000), sob o título “Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade: proposta de leitura para 'América do Sul: traição e outras viagens' (*Furin to Nanbei- Sekai no Tabi 3*), de Banana Yoshimoto”,

onde apresentamos a coletânea e temáticas abordadas pela autora, assim como as possíveis conexões com a literatura clássica japonesa do século XII.

Conforme pudemos observar, os estudos sobre a produção de Banana Yoshimoto giram em torno, principalmente, de seu romance de estreia, dando talvez a falsa impressão de que a autora não mais publicou desde a década de 1980. Por isso, vale mencionar não apenas a pesquisa sobre a obra da autora para ratificar sua imensa produção, mas também o valor literário que esta possui. Em nossa pesquisa de doutorado escolhemos a coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens* (2000) pela forma como a autora constrói a narrativa, mesclando temas atuais à estrutura clássica dos diários de viagens, datados do século XII, no Japão.

Embora a crítica literária não afete diretamente a produção da autora, que claramente escreve com um público leitor em mente, julgamos apropriado, neste momento em que a produção de autoria feminina representa a voz da mulher na sociedade atual, propormos a análise de uma escritora contemporânea simbolizando o rompimento do silêncio feminino estabelecido por normas da crítica literária criadas por e para homens. Nas palavras de Audre Lorde, se não falamos por nós mesmas de nossa história, de nossas memórias e consequentemente de nossas dores,

> “a máquina vai tentar nos reduzir a pó de qualquer maneira, quer falemos, quer não. Podemos ficar eternamente caladas pelos cantos enquanto nossas irmãs e nós somos diminuídas, [...] e ainda assim nosso medo não será menor” (LORDE, 2019, s.n).

Dessa forma, ao propormos a observação da produção de Yoshimoto, mais do que a valorização das obras da autora, estabelecemos uma perspectiva analítica para a produção de autoria feminina.

No Brasil, conforme dito anteriormente, Yoshimoto tem dois romances traduzidos: *Kitchen* (1995), pela Editora Nova Fronteira, e *Tsugumi* (2015), pela Estação Liberdade. Embora no Japão ambos os romances tenham sido publicados com apenas um ano de diferença, a tradução para a língua portuguesa tem um vácuo de aproximadamente 10 anos, dando a falsa impressão ao leitor de que a autora tenha parado de escrever na década de 1980

e que suas obras continuam girando em torno da vida adolescente das moças da mesma época, o que é um pensamento equivocado.

A sua última obra publicada, até 2020, *Fonte de histórias misteriosas – Episódio 2 Donburi* (*Fukiage kitan - Dani Banashi Donburi*, 2019), em brochura, não contando os ensaios, diários de viagens e microcontos, traz histórias de terror e suspense que se passam à beira mar. O título da obra em língua japonesa (*Fukiage*) também faz referência ao nome do *serial killer* Sataro Fukiage (1889-1926), que assassinou sete mulheres e violentou outras tantas. Nos contos, uma menina busca encontrar respostas, agindo como detetive, para as mortes acontecidas em uma bela cidade turística. Na coletânea a autora também reverencia uma de suas grandes influências literárias, o escritor americano Stephen King.

Ao propormos a análise de uma obra contemporânea descrevendo suas influências clássicas e valorizando a estética adotada por Banana Yoshimoto, que recria no século XXI um diário clássico à sua maneira, intentamos também despertar o interesse de futuros pesquisadores sobre uma área que merece estudos, visto que seus elos com o presente atingem vários setores, inclusive a cultura pop, em evidência na atualidade. Curiosamente, nosso trabalho levanta dados para análise de obras da chamada literatura clássica japonesa, assim como se debruça sobre sete contos contemporâneos, a fim de descrever como se deram as influências dessa herança cultural nas produções atuais. Assinalamos a originalidade da pesquisa não apenas pela extensão que o *corpus* foi tomando, mas por abranger um considerável alcance no exame das relações na tradição literária. Nesse sentido, torna-se uma pesquisa inédita nos estudos japoneses no Brasil.

Entre os objetivos da tese, procedemos a um levantamento da tradição literária japonesa no que diz respeito à escrita da memória, em especial os diários e narrativas de viagem, gêneros próximos e, ao mesmo tempo, distintos na história literária do país. O estudo, direcionado ao exame das narrativas ao longo do tempo, deu atenção especial ao caminho seguido pela narrativa de autoria feminina. Por isso, a intenção foi analisar, sob o enfoque da categoria memória e como narrativa de viagem, os contos da coletânea *América do Sul: traição e outras viagens* (2000), de Banana Yoshimoto, iluminando a forma

literária que se integra na contemporaneidade e na elaboração de imagens e conteúdos que traduzem a identidade feminina e nipônica.

Considerando como base os estudos literários que privilegiam as relações entre as escolhas das formas ou estruturas narrativas pelos autores e a concepção de conteúdo ou trama resultante do contexto e tempo representados, buscamos entender a relação entre a memória como "símbolo-agente" (SILVA, 2014, p. 34)**,** a escrita feminina e a verbalização, no texto, por meio da rememoração daquilo que não pôde ser dito ou discutido em um tempo passado. Exemplos que podemos apontar como partidas para a nossa análise são as temáticas abordadas nos contos selecionados pela autora: perdas familiares, traições e sentimentos que não podem mais ser vivenciados, a não ser pela escrita.

A coletânea de contos é examinada como representante de uma obra visivelmente em processo de conquista de uma identidade, capaz de recorrer à tradição de suas origens e de aceitar as influências de um período revolucionário na escrita de narrativas de memória, representadas, a saber, pelos gêneros híbridos na contemporaneidade. Assim, memória, autobiografia, epistolografia, diário, narrativa de viagem, se mesclam aos gêneros convencionais ou estabelecidos há mais tempo na tradição literária, como o romance e o conto, o que nos instiga a verificar essas transições na obra estudada, com o propósito de explorar a adequação da forma à construção identitária. Ao extrair uma interpretação, a análise pode revelar em que medida essas relações entre passado e presente, eixo de nossa tese, transitam entre o plano da forma e o plano do conteúdo.

Nosso ponto de partida é a análise literária cuja atenção recai sobre certas vias de entrada primordiais. As relações das protagonistas com os espaços visitados e com os tempos explorados pelas narrativas são examinadas com a intenção de verificar a fusão entre memória pessoal e coletiva, o "sentimento de pertencimento" (POLLAK, 1992, p. 4). Para tanto, foi essencial estudar os contos como narrativas de memória, explorando algumas vertentes teóricas como respaldo para análise e interpretação dos contos de Yoshimoto.

É possível dizer que nos aproximamos cuidadosa e paulatinamente de uma reconstrução da identidade da voz feminina na contemporaneidade por meio de procedimentos literários que não abrem mão das influências de formas

literárias ocidentais, enquanto são capazes de conservar vínculos com os modos de composição de imagens das tradicionais expressões da literatura intimista japonesa, cuja forma mais representativa é o diário. Reforçando nossa afirmação anterior, a tese tem como base a conciliação promovida pela prosa de Yoshimoto entre conteúdos imagéticos orientais e formas literárias ocidentais contemporâneas, ligados por elementos do gênero narrativo memória.

Consideramos a manipulação do foco narrativo nos contos da coletânea: as variações da primeira pessoa que permitem o discurso indireto livre são examinadas, estabelecendo-se as ligações entre os procedimentos narrativos e as histórias contadas, ou seja, nossa proposta permite desvendar as escolhas formais da escritora em cada conto, para cada protagonista e nas diferentes situações, no intuito de explorar as transições criativas que permitiram os deslocamentos de uma narrativa intimista para um ponto de vista ficcional.

Na atualidade, embora haja um empenho nos estudos de crítica cultural, com enfoque nas produções de autoria feminina, partindo dos estudos da década de 1970 “com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Miller, intitulada “*Sexual politics*”, essa vertente da crítica literária tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 217), em que a perspectiva de uma escrita feminina passou a ser uma característica literária a ser analisada. Lembrando ainda que anos antes surgiram os ensaios críticos de Virginia Woolf (1882-1941), segundo a qual a mulher poderia se tornar escritora se houvesse um auxílio financeiro e segurança para isso, como se observa em *Um teto todo seu* (1929; em português, 1985). Simone de Beauvoir (1908-1986), em *O Segundo Sexo* (1949; em português, 1967) descreve profundamente os problemas que o corpo feminino e seu *status* social sofrem ao serem vistos e analisados apenas pelo gênero biológico. Desse modo, embora os trabalhos sejam notadamente reconhecidos e necessários, pois mostram “que os problemas pessoais das mulheres na esfera privada são, na verdade, questões públicas constituídas pela desigualdade de gênero da estrutura social” (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 87), eles tratam apenas dos problemas das mulheres brancas pelo viés eurocêntrico.

Se nos basearmos apenas nos estudos anglófonos/estadunidenses, corremos o risco de apagar as conquistas feitas pelas escritoras japonesas, que para a sua realidade e tempo foram necessárias. Ressaltamos ainda que de

nenhuma forma diminuímos os estudos feministas europeus/ estadunidenses sobre a produção literária de mulheres até aqui realizados, mas sim buscamos acrescentar às pesquisas já concluídas olhares díspares e vozes daquelas que escrevem na contemporaneidade.

Assim, para que pudéssemos chegar ao objetivo deste trabalho, que busca entender e delinear a influência da produção diarística clássica na produção contemporânea de Banana Yoshimoto, foi necessário retornar não apenas ao passado clássico do período Heian (794-1192), mas principalmente observarmos em qual momento histórico as vozes femininas foram silenciadas, com o resultado expresso na escassez de produções literárias, também quando puderam ser ouvidas novamente, e de quais formas isso se deu. Assim, criamos uma ponte segura e pavimentada a fim de percorrermos a trajetória em que apareceram os diários clássicos, delineando quais foram os objetivos, literários ou não, e como as escritoras modernas mantiveram esse caminho firme, a fim de que Yoshimoto e tantas outras escritoras pudessem publicar suas obras com maior liberdade.

Para salientarmos o que foi dito anteriormente, sobre a nossa preocupação em não nos basearmos apenas em estudos eurocêntricos, pois acabamos esbarrando em definições sobre gênero e fases literárias que não abarcariam a produção japonesa, tomamos o artigo de Elaine Showalter (1985), "*A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*" – que também foi adotado pela teoria de autoria feminina no Brasil –, em que a autora traça um perfil da produção de autoria feminina estadunidense, buscando investigar "as maneiras pelas quais a autoconsciência da mulher traduziu-se na literatura por ela produzida num tempo e espaço determinados e como ela se desenvolveu" (ZOLIN, 2009, p. 330). O artigo supracitado serviu, principalmente no Brasil, para delimitar e organizar didaticamente nossas produções, dividindo as fases de produção literária feminina em: fase feminina (*feminine*), fase feminista (*feminist*) e fase fêmea (ou mulher) (*female*). De maneira resumida, define que as produções literárias de autoria feminina se adequariam a essas categorizações pela temática abordada por elas.

De forma simplista, esse método parece prático e acessível, porém, se voltamos nosso olhar para além dessa categorização, nos deparamos com produções que, embora fossem elaboradas apenas pelas mulheres da elite

japonesa, que tinham acesso à cultura e escrita durante o século XI e XII, já tratavam de questões relativas ao feminino, feminismo e corpo feminino, que seriam teorizadas apenas anos depois. Assim, apesar de essas obras clássicas tratarem de assuntos vistos como contemporâneos, naquele momento provavelmente refletiriam outras visões sociais. Por isso, fez-se necessário, aqui, remontarmos desde a origem da produção de autoria feminina no Japão, que é profundamente atrelada à origem da escrita japonesa, passando pelas autoras modernas que se firmaram como profissionais das belas letras, até finalmente chegarmos às escritoras contemporâneas que, mantendo um estilo próprio, mantiveram suas influências clássicas.

Para Yuko Iida (2016) tanto a definição do que é ser mulher quanto a de uma escrita feminina são definições construídas socialmente, advindas de um pensamento europeu. Para mostrar que essa questão é algo a ser discutido, ela utiliza a perspectiva do colonialismo do corpo feminino:

> de acordo com o Colonialismo, narra-se figurativamente que o país soberano seria o "homem" e a terra colonizada seria a "mulher", sendo assim o país soberano protege a terra colonizada como mecanismo de controle, para que entre outras coisas possa transformá-la naturalmente, mudando sua forma de pensar. Dessa forma, os estudos de gênero expandiram a nossa experiência de voltar o nosso olhar para a funcionalidade do gênero. O símbolo para "literatura feminina" sendo a de "mulher" é ainda uma categorização cultural, e ao mesmo tempo representa a funcionalização desse lugar na literatura. (IIDA, 2016, p. 02, tradução nossa)

A citação tem valor em dois níveis analíticos: primeiramente, que haveria apenas a dicotomia de gêneros feminino e masculino, e em seguida que, ao transpor esse mesmo pensamento para a literatura japonesa, estaríamos repetindo esse padrão colonizador, no qual a forma e estilos utilizados pelas mulheres deveriam moldar-se num padrão e, caso contrário, não seriam vistos como "femininos" ou representativos das mulheres. Foi principalmente durante as leituras de Yuko Iida (2016) e Chizuko Ueno (2020) que nos demos conta da necessidade de olharmos para além da dicotomia feminino *versus* masculino, e além das teorias feministas para analisarmos as produções de autoria feminina japonesa.

A consideração supracitada de Iida (2016) baseia-se nas teorias de Butler (2016), segundo a qual a dicotomia feminino e masculino é discutida buscando

a desconstrução dessas perspectivas sociais, sob o perigo de nos mantermos em uma visão binária do mundo. Nas palavras de Butler (2016),

> Tanto no caso de “homens” como no de “mulheres”, tal afirmação tende a subordinar a noção de gênero àquela de identidade, e a levar à conclusão de que uma pessoa *é* um gênero e o *é* em virtude do seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, e das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável delas sendo a do desejo sexual (BUTLER, 2016, p. 51).

A proposta de reflexão de Butler (2016) é pensar o indivíduo para além dos gêneros sexuais e como é violento restringirmos os corpos a apenas dois padrões biológicos. Para Iida (2016), pensar para além de corpos também seria a liberdade para as escritoras nipônicas explorarem a linguagem japonesa dita “neutra” pela falta de artigos e pronomes pessoais que demarcariam os gêneros, marca essa tida por outras formas, registrando seus estilos de maneira a transmitir sua essência sem a necessidade de ter de provar sua feminilidade. Segundo a crítica feminista japonesa, essa “agrupação da categoria “feminina” poderia ser uma classificação rude de clara violência e repressão, e o enquadramento também de “literatura feminina”, além disso, é uma classificação ainda maior” (IIDA, 2016, p. 2, tradução nossa). Isso significaria que reduzir a literatura de autoria feminina a apenas um tipo de manifestação ou estilo também seria uma forma de violência, pois se basearia apenas no gênero biológico das autoras.

Segundo a proposta de Iida (2016), faz-se necessário analisarmos as obras para além das identidades das autoras, isso seria uma maneira de observarmos essas produções para além da sexualidade e entendendo características únicas dessas obras. Para ela, as “escritoras também não existem apenas como mulheres. Como há muitas outras diferenças, mesmo havendo determinado vários níveis, é algo dinâmico. Dado esse determinismo de identidade em várias camadas, um primeiro plano indispensável para capturar a dinâmica das práticas de escrita de escritoras” (IIDA, 2016, p. 04, tradução nossa). Da mesma forma como a identidade dessas mulheres é algo dinâmico e não determinado, suas obras, principalmente na contemporaneidade, explorariam essa dinamicidade para além desses padrões.

A fim de entendermos como a escrita feminina deu-se no Japão, faz-se necessário distinguir entre a produção literária e a origem da escrita, que se

mesclam a questões políticas do país. Segundo Tae Suzuki (1985a), que detalha de forma sintética a importação da escrita chinesa para o arquipélago, “os japoneses tomaram contato com a escrita ideográfica chinesa, embora nem sempre tenham discernido, no princípio, que se tratava de sinais gráficos” (p. 55).

> A partir dos séculos IV – V, assistimos à entrada em massa da cultura chinesa ao Japão, via Coreia, levada pelas mãos de emissários oficiais chineses, bem como pelas de artífices e letrados que atravessaram o Mar do Japão para se instalarem no arquipélago. [...]
> O caráter fonético e semântico dos ideogramas, em sua maioria, dificulta sua adaptação para línguas estrangeiras que, como a japonesa, apresentam estrutura sintática diversa da língua chinesa. A necessidade de apreensão da leitura e do significado dos *kanji* fez com que os primeiros textos produzidos no Japão não passassem de textos chineses (*kanbun*) elaborados por japoneses que aprenderam e assimilaram a nova língua. (SUZUKI, 1985a, p. 55 e 56)

Nas palavras de Luiza Yoshida (1999), possuindo

> uma estrutura linguística diversa da língua chinesa, os japoneses não tinham como grafar suas peculiaridades linguísticas com a utilização original do ideograma que, por si só, contém o elemento semântico. Assim, foi criado um silabário de ideogramas – fonogramas, denominados *man’yôgana* (fonogramas *man’yô*), devido à sua larga utilização em *Man’yôshû* (YOSHIDA, 1999, p.61).

Essa transição da escrita chinesa para japonesa deu-se por meio dos monges que viviam nos templos e precisavam ler os sutras sagrados e das damas da Corte de Heian (794-1192), que a fim de terem uma boa formação literária precisavam ler as obras em chinês. A fim de transmitir em sua língua os sentimentos e pensamentos do povo japonês, essas mulheres desenvolvem uma escrita única, chamada de *kana*, que se tornaria a base da literatura da época, principalmente diários e contos. Suzuki (1992b) ressalta ainda que

> *Kana* é o estilo de grafia originado de um estilo de caligrafia cursivo do ideograma, empregado em seu uso fonético, que permitiu aos japoneses se expressarem na própria língua, dando vazão a seus sentimentos com maior liberdade do que quando faziam em chinês, como até então. Os letrados eram levados a pensar em japonês, reproduzindo em texto chinês seu pensamento, para depois retraduzir em japonês no ato da leitura. Com o *kana*, o fluir das ideias corre mais solto e nasce uma vasta literatura, agora de expressão japonesa por

> excelência, principalmente pelas mãos das mulheres. O estilo chinês acaba sendo característico dos documentos oficiais, embora tenha se mantido a tradição da poesia chinesa, muito estimada pela elite palaciana e também entre as disciplinas ministradas nas universidades oficiais, órgão que constituía um passo importante na admissão e ascensão na carreira burocrática. (SUZUKI, 1992b, p. 141)

É a partir do desenvolvimento dessa escrita pessoal e privada que as narrativas femininas passam a ter acesso ao espaço público, onde suas obras eram lidas durante os saraus do imperador junto de seu séquito.

Haruo Shirane (2016) salienta ainda que a produção ficcional em prosa, desenvolvida a partir da escrita em *kana* no período Heian, pelas mãos das damas da corte, ocorreu devido ao poema clássico de trinta e uma sílabas, o *waka*, sobre o qual elas tinham total domínio. Para ele, o poema clássico naquele momento serviria não apenas como maneira de apreciação literária nas partidas de poesia (*uta awase*), mas também em funções públicas e telas ilustradas (*byôbu uta*), o que significaria que a essência da prosa literária desenvolvida naquele momento "funcionava em particular como meio social para saudações, namoro e despedidas, bem como meio de autorreflexão" (SHIRANE, 2016, p. 99, tradução nossa). Segundo o autor, a essência dos diários e das narrativas ficcionais (*monogatari*) foram os poemas *waka*, visto ser algo comum, naquele momento, coletâneas particulares dos grandes poetas. Assim,

> As coleções privadas de *waka*, que incluíam trocas entre o poeta e seus conhecidos, também levaram a uma variedade de novos gêneros: (1) diários de viagens poéticas, como o *Tosa nikki* (*Diário de Tosa*), de Ki no Tsurayuki; (2) diários confessionais poéticos semiautobiográficos de mulheres, como o *Kagerô nikki* (*Diário da efemeridade*), da Mãe de Fujiwara no Michitsuna, e o *Sarashina nikki* (*Diário de Sarashina*), da filha de Sugawara no Takasue; e (3) poemas-contos (*uta-monogatar*i) centrados na poesia de um determinado poeta, que têm como exemplo mais famoso o *Ise monogatari* (*Os contos de Ise*), inicialmente baseado na poesia de Ariwara no Narihira (825-80), o protagonista implícito. A poesia também se tornou uma parte fundamental da ficção vernácula, que geralmente começa com *Taketori monogatari* (*O conto do cortador de bambu*, c. 909) e *Os contos de Ise*. (SHIRANE, 2016, p. 98, tradução nossa)

Sob essa perspectiva podemos afirmar que a escrita japonesa desenvolvida a partir da poesia clássica chinesa, o *waka*, toma forma a partir da produção literária em prosa, englobando as grandes narrativas ficcionais e os diários literários.

Dentre os muitos gêneros e obras que floresceram pelas mãos da nobreza temos as *Narrativas de Genji* (*Genji monogatari*), da dama Murasaki Shikibu, tido na atualidade como o primeiro romance de que se tem notícias, a coletânea de ensaios *Livro do travesseiro* (*Makura no sôshi*), de Sei Shônagon, e os diários: *Diário da efemeridade* (*Kagerô nikki*), escrito pela dama conhecida apenas como Mãe de Michitsuna, o *Diário de Tosa* (*Tosa nikki*), do poeta Ki no Tsurayuki. O *Diário da dama Izumi* (*Izumi shikibu nikki*), escrito pela poetisa Izumi Shikibu, entre outros. Todas essas obras fazem parte do cânone literário japonês e representam a autenticidade da cultura nipônica.

Nossa proposta para a estrutura da tese se manteve desde o projeto de pesquisa, considerando a execução de etapas configuradas em três capítulos. Assim, o primeiro investe na discussão das premissas teóricas, enquanto se aprofunda nas observações sobre a posição da escrita feminina no contexto japonês, com base na historiografia literária e nos estudos atualizados sobre a literatura japonesa contemporânea. O objetivo imediato é integrar a escritora Banana Yoshimoto como herdeira de uma tradição de escrita feminina, tanto quanto poderemos situá-la como representante de uma geração de escritores contemporâneos aparentemente desvinculados de uma tradição. Apresentaremos a origem da literatura diarística no Japão, denominada de *Nikki Bungaku*, desenvolvida pelas damas da Corte de Heian (794-1185), em que desde a forma com que essas obras eram escritas até a sua estrutura narrativa continham uma forma única de ver a realidade e seu papel social. As principais obras diarísticas de autoria feminina do período clássico japonês e suas características narrativas figuram na tese por meio da análise do *Diário da efemeridade*, de autoria da Mãe de Michitsuna, e do *Diário da dama Izumi*, da poetisa Izumi Shikibu, como representativos de sua época.

Ainda no primeiro capítulo, a fim de demarcar a transição de um período a outro, ressaltamos as autoras representativas do período moderno, que prepararam o cenário literário para as autoras contemporâneas. Assim, no segundo capítulo apresentaremos a autora Banana Yoshimoto e sua obra, *América Latina: traição e outras viagens*, escolhida para análise neste trabalho. Nossa apresentação se detém sobre cada um dos sete contos investigados nesta pesquisa para aproximar o leitor de cada instantâneo que forma a

coletânea, com a intenção de preparar a análise com comentários elucidativos e traduções de passagens marcantes.

No terceiro capítulo, nos aprofundaremos nas peculiaridades de dois contos, ressaltando as influências clássicas, além de elucidar como a autora contemporânea reescreve as tradições clássicas de maneira moderna. Nesse capítulo, a maneira como se dá a voz narrativa de cada composição será assinalada individualmente, salientando a técnica narrativa da autora.

1. AS MAIS FINAS FLORES: PANORAMA SINGULAR DA LITERATURA JAPONESA FEMININA

Para tratar de uma fração da obra de uma escritora japonesa em plena atividade nos dias de hoje e as marcas da primeira pessoa em sua obra, julgamos necessário revisitar as bases da literatura intimista ou “escrita de si” na cultura japonesa e as maneiras como as literaturas em primeira pessoa se mesclam à literatura de viagem, visto que nosso objeto são narrativas femininas contemporâneas em primeira pessoa, cuja ligação se dá por meio das impressões de viajantes. Desde as origens da literatura japonesa esses gêneros híbridos se apresentam de forma natural, como relatórios oficiais de viagem, escritos principalmente por homens, e como diários escritos por mulheres narrando seu cotidiano a fim de manterem um documento vivo de sua época. É oportuno ressaltar que a literatura japonesa, ao contrário de boa parte da literatura ocidental, não se constitui como um fenômeno sistemático e o que se pode chamar de prosa literária não se estabelece com os mesmos parâmetros ocidentais. Contudo, se é possível mencionar uma formação para a literatura japonesa, merece destaque o fato de que não há outra cultura ou nação que tenha cultivado, nas origens e no processo formativo, um valor tão elevado para os diários.

Para Contardo Calligaris (1998), a posição “inaugural e radical de Georges Gusdorf” estabeleceu para a posteridade da crítica que “o ato autobiográfico” possui uma condição básica definida pela duplicidade: embora na atualidade a escrita autobiográfica sirva como fonte de autoterapia, na literatura manter um diário funcionaria como escrever um compêndio de memórias que ultrapassa a questão do autoconhecimento, seria também uma “saída de uma sociedade tradicional e (portanto) o sentimento da história como aventura autônoma, individual” (CALLIGARIS, 1998, p. 46). De acordo com essa premissa, a produção literária por meio dos diários não deve ser vista apenas por seu teor confessional, mas também como forma de marcar ou entender o tempo em que viveram os autores.

A literatura feminina japonesa inicia-se no século VIII. Uma das grandes marcas desse período, a partir de 794, é a produção literária

preponderantemente feminina. As damas da Corte de Heian[5] (794-1192), educadas para servir a família imperial não apenas com serviços cotidianos, mas em especial com suas habilidades em escrita, poesia e artes musicais, desenvolveram uma grafia particular, uma evolução na escrita japonesa, que até aquele momento se baseava no chinês, para registrar seus textos políticos e religiosos. Assim, enquanto a escrita chinesa servia apenas para os textos oficiais utilizados pelos homens, a escrita feminina, o *hiragana*[6], em que se toma um ideograma chinês para assumir a forma cursiva, serviria para expressar a sensibilidade nas poesias, nos diários e nos romances, possibilitando o que hoje consideramos "o mais fino florescimento da literatura japonesa" (KEENE, 1971, p. 26, tradução nossa)[7].

1.1 O nascimento do diário feminino ficcional

Conforme apresentado na introdução deste trabalho, levamos em conta que a escrita japonesa foi desenvolvida em concomitância com a narrativa em prosa, produzida principalmente pelas damas da Corte de Heian. Shirane (2016) divide o desenvolvimento dessa produção literária em dois momentos. O primeiro com a produção de coletâneas de poesia *waka*, que deram origem às narrativas tradicionais como os *Contos do cortador de bambu* (*Taketori monogatari*) e *Contos de Ise* (*Ise monogatari*), e os diários: *Diário de Tosa* (*Tosa nikki*) e *Diário da efemeridade* (*Kagerô nikki*). Segundo o estudioso, todos traziam em sua essência as longas poesias de trinta e uma sílabas:

> O segundo grande período da literatura Heian em *kana*, da segunda metade do século X até a primeira metade do século XI, pode-se dizer que começa com o *Diário da efemeridade*, da Mãe de Michitsuna, escrito na década de 970 e marcando o início dos maiores escritos em prosa vernácula por mulheres. O pico desse período vem com o reinado do imperador Ichijô (986-1011), durante o qual *O livro do travesseiro,* de Sei Shônagon, *As narrativas de Genji* e o *Izumi Shikibu*

[5] As épocas na cultura japonesa são divididas em períodos denominados pelo nome do imperador reinante ou pelo nome da capital, como é o caso do período Nara e Heian. Muitos imperadores, ao assumirem o cargo, assumiam outro nome, a fim de que seu reinado fosse marcado pela escolha de seu título. Neste trabalho utilizamos o nome do período japonês e, entre parênteses, os anos do calendário romano.

[6] Também conhecido como *sôshotai* (forma feminina), a forma cursiva ou corrida do *man'yogana*. Vejamos um exemplo dessa evolução: 安ー＞あ（A）

[7] the finest flowering of Japanese literature

> *nikki* (*Diário de Izumi Shikibu*) foram escritos. Embora houvesse escritoras importantes no período antigo, como a Princesa Nukata, Lady Sakanoue e Lady Kasa, todas as poetisas representadas no *Man'yôshû*, elas não tinham a concentração e a influência das do médio período Heian. (SHIRANE, 2016, p. 98, tradução nossa)[8]

Tendo em vista que o momento de maior produção de autoria feminina também se refere ao desenvolvimento da escrita e literatura japonesa autóctone, torna-se importante também esmiuçarmos a estrutura dos diários clássicos escolhidos para análise neste trabalho, e assim detalharmos as influências pesquisadas na obra contemporânea de Banana Yoshimoto.

Seiichi Nomura (1983), um dos maiores pesquisadores nipônicos da literatura diarística, descreve não apenas as origens desse gênero, mas também as principais características dos diários japoneses, que se opõem e se aproximam ao estilo das narrativas ficcionais (*monogatari*). Para o autor, a primeira característica da literatura de diários a ser adaptada das narrativas ficcionais foi o uso da terceira pessoa como voz narrativa. Exemplo disso é o *Diário da efemeridade* e o *Diário da dama Izumi*, que narram o dia a dia utilizando-se do prenome "a dama", a fim de criar um ambiente ficcional para sua narrativa pessoal. Além disso, a ideia de utilizar a voz narrativa em terceira pessoa, a nosso ver, daria maior liberdade narrativa para descrever seus sentimentos e atitudes frente à sociedade da época. No *Diário da efemeridade*, entretanto, a partir do *Livro 2,* a narradora assume a voz narrativa em primeira pessoa, algo ainda inédito para a época.

Outra característica estilística do gênero contida em sua própria definição é o uso do termo *nikki*, que durante o início do período Heian referia-se a diários ou registros de viagens (*kikô*) ou registros diários, escritos em *kanbun* (chinês literário), por funcionários do governo, sendo assim, uma produção masculina. Entretanto, nas palavras de Arntzen (2016), que dialoga com Nomura (1983),

> Os diários escritos em japonês vernáculo com *kana* (escrita japonesa), por outro lado, têm uma organização cronológica mais flexível, tendem a se concentrar em estados emocionais ocasionados por eventos em

[8] *The second major period of Heian kana literature, from the latter half of the tenth century through the first half of the eleventh century, can be said to start, with the Kagerō Diary, by the mother of Michitsuna, written in the 970s and marking the beginning of major vernacular prose writings by women. The peak of this period comes with the reign of Emperor Ichijō (986-1011), during, which Sei Shōnagon's The Pillow Book, The Tale of Genji, and the Izumi Shikibu nikki (Izumi Shikibu Diary) were written. Although there were important women writers in the ancient period such as Princess Nukata, Lady Sakanoue, and Lady Kasa, all poets represented in the Man'yōshū, they did not have the concentration and influence of those in the mid-Heian period.*

> vez dos próprios eventos e geralmente contêm um grande número de poemas *waka.* Na verdade, um precursor mais direto do diário *kana* do que o diário *kanbun* é o *shikashû* (coleção pessoal de poesia *waka*). Como a composição do *waka* se tornara uma importante habilidade social para os cortesãos, pelo menos a partir do século IX, a maioria dos aristocratas mantinha uma coleção de suas próprias composições. Essas coleções muitas vezes tinham notas principais estendidas registrando as circunstâncias da composição e as interações sociais que ocasionaram a troca de poemas. Isso geralmente resultava em uma espécie de diário pessoal. O consenso de estudos recentes sobre esse texto, no entanto, afirma que o *Ise-shû* é um relato ficcional da vida de Lady Ise (c. 877-c. 940) feito significativamente após sua morte, com base em seus poemas reunidos. (ARNTZEN, 2016, p.165-166, tradução nossa)[9].

Seguindo esse pressuposto, embora a definição do gênero perpasse uma ideia de registros diários, algo mais próximo ao nosso diário ocidental, que descreveria a vida cotidiana, a essência japonesa desenvolvida pelas damas da Corte de Heian tinha como objetivo um foco maior sobre as vivências íntimas dessas mulheres, visto que seu dia a dia, monótono e sem ações de deslocamento ou liberdades reservadas aos homens, não despertaria em seu público leitor qualquer empatia. Por outro lado, seus sentimentos, tristezas, desejos não explorados nos diários de viagens (documentos oficiais e masculinos), tomam lugar nas produções femininas. São os sentimentos humanos e suas aspirações, num movimento acertado, que levam a vida íntima para o espaço público das narrativas.

A terceira característica levantada por Nomura (1983) reforça nosso pensamento exposto no parágrafo anterior: a autoria feminina dos diários. Para o autor, os “homens roubaram a escrita feminina, tirando delas o protagonismo de suas produções” (NOMURA, 1983, p. 47, tradução nossa)[10]. Enquanto até aquele período a produção de registros diários era massivamente masculina,

---

[9] *Diaries written in vernacular Japanese with kana (Japanese script), by contrast, have a looser chronological organization, tend to focus on emotional states occasioned by events rather than the events themselves, and usually contain a large number of waka poems. In fact, a more direct precursor for the kana diary than the kanbun diary is the shikashū (personal waka poetry collection). Since the composition of waka had become an important social skill for courtiers from at least the ninth century on, most aristocrats kept a collection of their own compositions. These collections often had extended headnotes recording the circumstances of composition and the social interactions that occasioned the exchanging of poems. This often resulted in a kind of personal diary. The Ise-shū (Collected Poems of Lady Ise) is sometimes regarded as the first kana diary. The consensus of recent scholarship on that text, however, asserts the Ise-shū to be a fictionalized account of the life of Lady Ise (c.877-c.940) done significantly after her death on the basis of her collected poems.*

[10] 「男が女の文体を奪」い「発想をも奪う」

mantendo as ordens imperiais como foco, a literatura de diários passa a ser uma produção quase exclusivamente feminina. Nas palavras de Nomura (1983), passamos a ver na produção literária "as memórias de si mesmo", o que dialoga com a análise dos diários japoneses feita por Miner (1968), segundo a qual

> o diário é a forma representativa e de fato normativa da ficção em prosa clássica – sugere uma medida em que a literatura era vista como uma expressão do fluxo da experiência de um autor individual. [...] Se o diário tem tanta importância para a prosa de vários tipos, é porque deu uma expressão mais significativa à obsessão japonesa pelo tempo. A esse respeito, o diário é para a prosa de ficção o que os poemas sazonais são para as coleções poéticas imperiais: as mais características e importantes – não necessariamente em qualidade, mas ao transmitir o tipo de experiência considerada significativa. [...] Como forma, no entanto, não era necessário vincular-se às entradas diárias. As maiores ondulações e ondas no fluxo do tempo foram mais importantes para a literatura do diário do que as unidades menores, porque deram forma à pressão sentida do fluxo. (MINER, 1968, p. 45, tradução nossa)[11]

Isso esclareceria, de maneira sucinta, o porquê de definirmos o gênero *nikki bungaku* não apenas como diários, mas sim como literatura de diários, dando ênfase na lírica dessas produções que mesclam poesia e reflexões filosóficas em seu enredo. A proposta de uma narrativa em prosa filosófica e não apenas ficcional leva-nos à quarta característica do gênero levantada por Nomura (1983), e já supracitada no pensamento de Miner (1965): a questão do tempo. Enquanto o tempo no diário literário japonês será descrito pelo fluxo da consciência de suas personagens, num ir e vir das memórias da juventude mescladas com a vida madura do presente, como acontece frequentemente no *Diário da efemeridade*, nas narrativas ficcionais como no *Conto do cortador de bambu*, o tempo é organizado nas ações cronológicas. Para Nomura (1983) e Miner (1965), os diários de autoria feminina prezam pelo tempo memorialístico em detrimento do tempo cronológico, priorizando sua perspectiva interior. Miner (1965) ressalta que essa visão ligada à memória relaciona-se à visão animista do xintoísmo, que segue a ciclicidade das estações, assim,

---

[11] *the diary is the representative and indeed normative form of classical prose fiction- is one that suggests the extent to which literature was regarded as an expression of the flow of experience of an individual author. [...] Is the diary has such importance to prose fiction of several kinds, that is because it gave most significant expression to the Japanese obsession with time. In this respect, the diary is to prose fiction what seasonal poems are to the imperial poetic collections: the most characteristic and important- not necessariçy in quality, but in conveying the kind of experience felt to be significant. [...] As a form, however, it was not thought to need to bind itself to daily entries. The higher ripples and waves in the stream of time were more important to diary literature than lesser units, because they gave shape to the felt pressure of the stream.*

> Uma compreensão tão peculiarmente japonesa e universal da condição humana pode ser encontrada em todos os diários importantes e é característica de muita coisa mais profunda na literatura japonesa. [...] De tendências que podem ser mais convenientemente atribuídas ao animismo xintoísta, os diaristas poéticos foram levados a valorizar a pureza e a preciosidade do mundo em que os homens nascem, e ainda a sentir o rigor da mudança e do instável. [...] A importância dos maiores diários poéticos japoneses reside na realização de tal atemporalidade na pressão contínua da vida cotidiana e no conforto da imperfeição humana dada pelas atrações descobertas irresistíveis na própria transitoriedade da vida mortal. (MINER, 1965, p. 46-47, tradução nossa)[12].

Dessa maneira, a relação das autoras com o tempo estaria intimamente ligada ao seu espaço circundante, seja a casa onde elas viviam, seja a estação do ano ou, de maneira mais profunda, seu espaço interior, tornando-se natural a produção em prosa mesclar-se às poesias.

A última característica levantada por Nomura (1983), e ressaltada por Arntzen (2016), é o teor ficcional dos diários literários japoneses, pois embora essas obras tivessem como foco o cotidiano das damas, seja interior ou exterior, assim como ocorre no *Diário da efemeridade* e no *Diário da dama Izumi*, a narrativa é romantizada ou fantástica em muitos momentos, ressaltando também a técnica que será desenvolvida com maior densidade nas *Narrativas de Genji,* da dama Murasaki Shikibu, contemporânea às outras escritoras clássicas já citadas.

A proposta de um estilo ficcional entremeado à descrição de um cotidiano de autorreflexão e poesia destacariam a técnica autoral em que o escritor precisaria entender de três gêneros narrativos e, ao mesmo tempo que se apropria da ficcionalidade da narrativa*,* aprofunda-se em questões íntimas, definido por Miner (1965) e Arntzen (2016) como biografia ficcionalizada, conforme veremos nas análises no tópico seguinte.

Essa produção literária de autoria feminina diarística e ficcional do período Heian é chamada de *literatura ao estilo feminino* (*joryû bungaku*), tendo em vista

[12] *Such a peculiarly Japanese and yet universal understanding of the human conditions is to be found in all the important diaries and is characteristic of much that is most profound in Japanese literature. [...] From tendencies that may most conveniently be traced to Shinto animism, the poetic diarists were led to prize the purity and preciousness of the world men are born to, and yet to feel the rigor of change and evanescence. [...] The significance of the greatest Japanese poetic diaries lies in their realization of such timelessness within the continuous pressure of daily life, and in the comfort to human imperfection given by the irresistible attractions discoverable in the very transience of mortal life.*

que algumas obras, como veremos a seguir, foram escritas por homens, porém ao estilo feminino de escrita e conteúdo, conforme discutido anteriormente.

Embora as mulheres tenham iniciado esse processo de evolução linguística por meio de seus diários, conforme já assinalamos, o primeiro texto desse gênero publicado de que se tem notícia é escrito por um homem, porém, utilizando-se da escrita feminina: O *Tosa*[13] *nikki* (*Diário de Tosa*) foi escrito em 935 por Ki no Tsurayuki, quando este foi designado governador da Província de Tosa. A obra traz, na forma de um diário, a viagem do governador e sua comitiva para a capital, após o término do mandato oficial, tendo como narradora uma funcionária que os acompanhava. No entanto, a obra não é apenas um diário, como um relatório público oficial, seguindo os moldes dos diários burocráticos escritos em chinês, mas também pode ser compreendida como um relato de viagem, no qual se mesclam prosa e poemas em estilo *waka*[14]*,* "que são apresentados como composições feitas em diversas situações ao longo da viagem pelas pessoas que compunham a comitiva do governador" (NAGAE, 2002, p. 94) e, devido à escolha do autor pela escrita feminina, podem-se notar impressões pessoais sobre a longa viagem. A obra faria parte, portanto, dos gêneros híbridos, neste caso os diários de viagem e o relato burocrático.

Para Heldt (2005) o *Diário de Tosa* (*Tosa nikki*) é "a mãe do gênero "literatura de diário" (*nikki bungaku*), no qual combinava o formato de entrada diário da escrita clássica chinesa (*kanbun nikki*) com a predominância de um enredo nativo" (p.07), visto que o autor opta por uma voz narrativa feminina que coloca suas impressões pessoais sobre a viagem de retorno à capital, se compararmos aos outros diários do mesmo período, o diário do poeta Ki no Tsurayuki nos dá uma impressão mais superficial sobre os fatos descritos.

Bundy (1991) ressalta que a opção do poeta em utilizar-se da voz narrativa feminina para focar nos detalhes da vida privada do general não foi algo original, pois vinte anos antes de seu diário, na coletânea de poemas *Kokinwakashû* (*Coleção de poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna*, 905)*,* vemos que os poetas daquele período já tinham como enfoque não mais o

[13] Tosa, atual província de Kochi, localiza-se ao sul do Japão, na ilha de Shikoku. Na época em que o diário citado foi escrito, a província era um lugar de difícil acesso.
[14] Uma das formas poéticas mais antigas do Japão, importada da China. É formado por 21 sílabas e foi a base poética para o *tanka* e o haicai.

contexto público, mas sim a descrição dos sentimentos privados. Segundo Bundy (1991),

> Falando em uma voz feminina, Tsurayuki foi hábil em explorar a esfera privada dos sentimentos não apenas intocados pelos diários oficiais, mantidos pelos homens da Corte, mas também em desacordo com as regras públicas. O tema principal na composição de Tsurayuki é a dor da narradora sobre a morte de sua jovem filha em Tosa. Sua tristeza contínua, divulgada no *waka* que ela compõe, isola-a da companhia dos outros viajantes que estão ansiosos para se reunir com amigos e familiares na capital.
> Sem a tradição poética do *Kokinshû* e esta elaboração no *Tosa nikki*, o *Kagerô nikki* não teria existido. Ambos, *Kokinshû* e *Tosa nikki*, concederam às mulheres a voz poética das experiências privadas. (BUNDY, 1991, p. 86, tradução nossa)[15].

Para a autora faz-se necessário salientar que, antes mesmo da produção dos diários, a poesia japonesa – e isso incluiria os vinte e oito poetas que ajudaram na composição da coletânea *Kokinwakashû* (*Coleção de poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna*), dentre eles Ono no Komachi (825-900) – já demonstrava a essência para a escrita de si que seria desenvolvida nos anos seguintes.

Miner (1968) observa, assim como outros críticos, o talento de Ki no Tsurayuki em construir uma voz narrativa feminina para relatar o diário, e discute em que medida outras obras podem ser tidas como diários apenas pelo fato de ter o uso da palavra *nikki* em seu título, visto que, como veremos a seguir, as obras produzidas pelas mulheres irão divergir em forma e conteúdo dessa obra tida como fundadora do gênero diário.

---

[15] *By speaking in a feminine voice, Tsurayuki was able to explore a sphere of private feelings not only untouched by the official diaries kept by the men of court but also at odds with public meanings. The principal theme in Tsurayuki's composition is the speaker's grief over the death of her young daughter in Tosa. Her continued sorrow, disclosed in the waka she composes, isolates her from her traveling companions who look forward to being reunited with friends and family in the capital.*
Without the poetic tradition of the Kokinshū and its elaboration in the Tosa nikki, the Kagerō nikki would not exist. Both Kokinshū and the Tosa nikki granted to women the poetic voice of private experiences.

1.2 Os diários clássicos femininos

Diferentemente do diário de Tsurayuki, o *Kagerô nikki* (*Diário da efemeridade*), escrito pela mãe[16] de Fujiwara no Michitsuna[17] em meados de 974, é, segundo Donald Keene, a obra "de maior sensibilidade feminina" do início do período Heian (KEENE, 1971, p. 31, tradução nossa)[18]. Ao combinar as impressões pessoais à descrição da realidade feminina daquela época, a autora apresenta não apenas a descrição simples da vida feminina, mas também um ponto de vista atípico daquele momento. No período Heian, a poligamia era comum entre os homens, tendo em vista as associações políticas com as famílias de suas consortes. No entanto, de acordo com o *Diário da efemeridade*, conforme seu marido contraía novos casamentos, a autora envelhecia e passava longos períodos sem encontrar-se com ele. Segundo Keene (1971), esse diário foi escrito com o objetivo de mostrar com honestidade a real vida das damas da Corte, em oposição aos romances ficcionais escritos naquela época.

A obra, subdividida em três volumes, é escrita em terceira pessoa nos dois primeiros, nos quais ela se autodenomina "a dama", e em primeira pessoa no último volume, mesclando em sua estrutura a prosa e alguns poemas de autoria da dama, visto que a narradora, assim como muitas damas da corte tivera formação em poesia chinesa e poesia japonesa clássica. O diário possui algumas marcações periódicas anuais, o que o enquadraria na classificação diarística, entretanto, no último volume da obra, além das marcações de tempo diminuírem, percebemos a confluência das reminiscências da juventude da autora com situações acontecidas há pouco como um grande mosaico de memórias que vão se organizando à medida que a narradora as transpõe para a escrita.

O primeiro volume do diário tem início com a Corte do príncipe Fujiwara no Kaneie (929-990), em 954, por meio de cartas de amor, narrando o casamento firmado entre o casal e o nascimento do primeiro e único filho da

[16] No geral, as mulheres do período Heian eram conhecidas pelos cargos que ocupavam na corte, ou ainda, pelos títulos de seus maridos ou filhos, não por seu verdadeiro nome.
[17] Fujiwara no Michitsuna (936-?995), famoso militar do período Heian.
[18] *more feminine sensibility*

dama, o jovem Michitsuna. No segundo volume do diário, a autora relata os longos anos após o nascimento do filho, em que ela viveria só em uma casa distante da efervescência da cidade e a difícil relação que se estabeleceria com seu marido, que já contraíra um terceiro casamento, gerando muitos atritos entre o casal. Para muitos críticos, é nesse segundo volume que a autora revela a real vida das damas do período Heian (794-1192), ao detalhar as angústias das práticas sociais dos casamentos polígamos que beneficiavam apenas os homens. No terceiro volume, a autora retoma as memórias vividas na infância de seu filho, a adoção de uma filha bastarda do marido, que ele teve com outra dama com a qual não contraiu casamento por ela ser viúva. A adoção da menina marca também a decisão da narradora em manter, por sua vez, desinteresse pela presença de Kaneie.

A abertura do diário já condensa a essência da obra, ao propor o repensar e organizar o passado da dama frente a sua vida no presente.

> *Livro Um*
> *Nestes tempos que passaram, era ela quem certamente havia se afastado deles, mal sabendo onde ela estava. Talvez fosse natural que essa seria a sua sina. Ela era menos bonita do que a maioria das mulheres, e não era extraordinariamente talentosa. No entanto, à medida que os dias passavam monotonamente, ela teve a oportunidade de olhar para os romances antigos e encontrou neles massas da mais grosseira invenção. Talvez, ela tenha dito a si mesma que possivelmente até a história triste da sua própria vida, colocada em um diário, poderia ter algum interesse; e isso poderá responder a uma pergunta: que tipo de vida seria condizente com uma dama bem-nascida? No entanto, eles têm a necessidade de serem relatados, os eventos de muito tempo atrás, e os eventos de ontem. E ela não tem certeza de como colocá-los em ordem.* (MICHITSUNA NO HAHA, 1994, p. 33, tradução nossa)[19].

Ao buscar entender como é a vida de uma dama da Corte ou de como essa vida deveria ser, a autora reflete sobre profundas questões da vida humana – como a morte e o amor. Para Miner (1965), é a maneira como o diarista japonês consegue observar e descrever questões do dia a dia, dialogando com reflexões

[19] *Book One*
These times have passed, and there was one who drifted uncertainly through them, scarcely knowing where she was. It was perhaps natural that such should be her fate. She was less handsome than most, and not remarkably gifted. Yet, as the days went by in monotonous succession, she had occasion to look at the old romances, and found them masses of the rankest fabrication. Perhaps, she said to herself, even the story of her own dreary life, set down in a journal, might be of interest; and it might also answer a question: had that life been one befitting a well-born lady? But they must all be recounted, events of long ago, events of but yesterday. She was by no means certain that she could bring them to order.

filosóficas, passando de algo pessoal para uma questão universal que torna os *nikki* japoneses uma obra única.

Outra característica dessa obra que seria notada em outros diários é que a autora faz uso da prosa. Embora houvesse muitas poetisas naquele momento – a autora sendo uma delas –, ela opta pela narrativa em prosa, não seguindo entradas diárias como no *Diário de Tosa*, permitindo-se maior liberdade na escrita e no fluxo de seus pensamentos e, porque não dizer, na liberdade de suas memórias. Para Bundy (1991), a "Mãe de Michitsuna intensifica o senso de dissonância que existe entre o público e o privado, os significados de masculino e feminino e textos desafiando a noção de romance, tanto entrelaçados na poesia quanto no gênero ficcional" (p. 86-87, tradução nossa)[20]. Isso significaria, a nosso ver, que ao trazer para a escrita em prosa suas reminiscências pessoais, a autora inauguraria verdadeiramente o gênero diário feminino no Japão.

> O ponto de início do *Kagero nikki* é o complicado encontro com os "romances antigos", vários tipos de narrativas em prosa frequentemente intercalados com poemas. Ela fala, primeiro, da incerteza disforme de sua vida, referindo-se, é claro, ao seu instável relacionamento com Kaneie. Ela também sugere, no entanto, a falta de uma narração que molda sua vida. Na monotonia de sua vida, como se procurasse uma ordem modeladora, ela teve a oportunidade de olhar através de fragmentos de romances antigos, que ela descobre serem repletos de mentiras. É nesse ponto que ela declara sua intenção de narrar sua própria vida, não como um romance, pois se desassociou de si mesma e da sua vida desse gênero, mas na nova forma de um diário autobiográfico. Sua rejeição ao romance, no entanto, é ambígua. Ela ainda se pergunta se sua vida condizia com a de uma dama bem-nascida, uma heroína romântica que ela rejeitava. (BUNDY, 1991, p. 87, tradução nossa)[21].

[20] *The Mother of Michitsuna intensified the sense of dissonance that exists between public and private, male and female meanings and texts by challenging the notion, both as implicated in poetry and as a genre of fiction.*

[21] *The starting point of the Kagerō nikki is Michitsuna's Mother's complicated encounter with the "old romances", various kinds of tales in prose often interspersed with poems. She speaks, first, of the shapeless uncertainty of her life, referring, of course, to her unsettled relationship with Kaneie. She also hints, however, at the lack of a narration that shapes her life. In the monotony of her life, as though searching for a shaping order, she has occasion to glance through parts of old romances, which she discovers to be filled with untruths. She likewise suggests that she was "unworthy" of being a heroine because she is neither handsome nor gifted. This expression of seeming modesty conveys, however, quite the opposite, her drive to assert her sense of self within an antithetical movement away from the texts that precede her own. It is at this point that she states her intent to narrate her own life, not as a romance, for she has disassociated herself and her life from that genre, but rather in the new form of an autobiographical journal. Her rejection of the romance, however, is equivocal. She must still ask whether her life befitted that of a high-born lady, the romantic heroine she otherwise rejected.*

Nota-se, conforme exposto na citação supracitada, que o diário da dama de Heian, além de trazer a mescla do lirismo poético, já contido nas coletâneas daquele período, à prosa narrativa, destoa da ficcionalidade que encontramos nas *Narrativas de Genji*, obra contemporânea à autora e que definiu o padrão de amor romântico, do relacionamento conjugal e da postura dos cavalheiros e damas da corte. De maneira concentrada, o *Diário da efemeridade* retrata a perspectiva das mulheres com quem o herói Hikaru Genji se relacionou e a dificuldade em manter um relacionamento saudável com um companheiro com quem mal se encontrava mensalmente devido a seus cargos e cerimoniais. A autora não cria um personagem idealizado, mas baseando suas narrativas em suas experiências reais, desconstrói a imagem do príncipe galanteador perfeito, que na vida real não agia conforme as regras descritas nos romances da época.

> *Livro Dois*
> *O segundo ano de Anna (969)*
> O ano antigo passou como todos os outros anos, e o ano novo chegou. Ocorreu-me que minha infelicidade pode ser devido ao fato de que eu não observava jejuns e penitências tão vigorosamente quanto a maioria das pessoas. Este ano, disse à minha casa, seguiria todas as prescrições aceitas e veria o que resultaria delas.
> Minha irmã, ainda na cama na manhã de ano-novo, murmurou algo sobre uma bolsa da sorte na qual poderíamos colocar todos os nossos desejos. Eu colocaria também, acrescentei – "Para que ele possa ficar comigo trinta dias e trinta noites por mês". (MICHITSUNA NO HAHA, 1997, p. 71, tradução nossa)[22].

Neste excerto a autora do diário descreve várias questões que serão retomadas durante todo o diário: a monotonia da vida da Corte, visto que as damas só poderiam sair em caso de cerimoniais nos templos ou festividades, e o relacionamento distante com o marido, com quem a dama não convivia mais do que alguns dias por mês. Destacamos ainda que a religião tanto xintoísta quanto budista ditava o dia a dia das pessoas, e a dama sente-se na obrigação de seguir as normas religiosas com o desejo de ter uma relação mais saudável com o marido, fator que será o mote dessa segunda parte da obra, onde

[22] *Book two*
**The Second Year of Anna (969)*
The Old year passed as all the other years, and the new year came. It occurred to me that my unhappiness might be due to the fact that I did not observe fasts and penances as rigorously as most people. This year, I told my household, I would follow all the accepted prescriptions and see what would come of them.
My sister, still in bed on New Year's morning, murmured something about a good-luck bag into which we might put all our wishes. I would put him in too, I adde - "That he may be with me thirty days and thirty nights a month."

observaremos vários momentos de súplicas da dama, que pede a atenção de Kaneie, porém, não é atendida.

No *Livro dois* as cenas depressivas são uma constante, nas quais a autora enviava cartas pedindo visitas do marido, a quem ela se refere como “Príncipe”, e ele não a responde e ignora sua presença. Quando ele decide visitar a esposa, ela se esconde ou viaja para fazer orações em templos vizinhos. A relação do casal torna-se um vai e vem de reclamações e indiferenças.

> Os dias foram passando e não senti melhora. Achei que seria bom se eu morresse. Eu não teria o menor arrependimento pela minha vida. Mas então pensei no que poderia acontecer com meu filho e não consegui conter as lágrimas.
> Perturbados com minha doença estranhamente prolongada, meus servos chamaram um sacerdote particularmente virtuoso e conhecido, mas seus cuidados também não surtiram efeito. Comecei a sentir que morreria; e se eu morresse com tão pouco aviso, todas as coisas que eu deveria e gostaria de ter dito ao Príncipe teriam que ficar por dizer. (MICHITSUNA NO HAHA, 1997, p. 74, tradução nossa)[23].

No trecho supracitado, a autora, que provavelmente passava por crises depressivas, acredita que está falecendo, e após dias de fraqueza não recebe a visita do marido. Ela escreve uma longa carta pedindo-lhe que fosse vê-la, pois sentia que iria falecer e queria se despedir dele. No entanto, ele não a responde e nem vai visitá-la. Destaca-se neste trecho, além da indiferença do marido, que não se dá ao trabalho de enviar-lhe uma resposta, a inércia com que a dama passava os seus dias, o que provavelmente lhe levava a ficar ainda mais angustiada, longe da movimentação da corte, e a preocupação com seu único filho, como representação do único elo que ainda a mantinha ligada a Kaneie. Por anos o foco da vida dela torna-se o filho, que cresce e assume um alto cargo na corte.

Outra distinção entre o *Diário da efemeridade* e outras obras diarísticas são as ações da narradora, que embora em grande parte girem em torno do relacionamento com seu marido, a partir do *Livro dois* se torna a agente que impulsiona suas ações ao decidir sair de casa para ir a templos e se isolar da

---

[23] *The days went by and I felt no improvement. I thought it might be just as well if I were to die. I would have not the slightest regret for my life. But then I thought of what might happen to my son, and I was unable to hold back the tears.*
Disturbed at my strangely lingering illness, my people called in a particularly virtuous and well-known priest, but his ministrations too had no effect. I began to feel that I would die; and if I were to die with so little warning, all the things I ought to and would like to have said to the Prince would have to go unsaid.

sociedade em vários momentos. Tal atitude não era muito natural para a maioria das damas. Prova disso são as críticas recebidas do marido e de sua irmã durante os rompantes da dama ao se afastar de sua casa e de seus afazeres domésticos.

> O sexto mês chegou e, fazendo uma contagem regressiva, descobri que ele não me visitava, à noite, há mais de trinta dias, e durante o dia, há mais de quarenta. Seria um grande eufemismo dizer que achei estranha essa súbita reviravolta. Nosso relacionamento nunca foi satisfatório, mas ainda assim esta foi a primeira vez que uma separação tão longa e completa ocorreu, e até mesmo meus servos a acharam desconcertante. Não conseguia manter minha mente fixa em nada, passava meu tempo olhando apaticamente para o jardim ou, com vergonha de que alguém me visse, deitava com o rosto pressionado contra o chão para esconder minhas lágrimas.[...]
> Fiquei cada vez mais inquieta no final do mês e, atormentada pelo mau tempo, decidi ir a Karasaki[24], à margem do lago para a purificação e, no processo, possivelmente encontrar um pouco de paz de espírito e um refúgio do calor. (MICHITSUNA NO HAHA, 1997, p. 82-83, tradução nossa)[25].

Podemos perceber no excerto que a narradora se sente deprimida e decide viajar para sentir-se melhor, após ser ignorada por longos dias por seu marido. A atitude da dama, justificada pela ida ao templo para purificação, pela entrada do sexto mês, que envolve cerimônias religiosas, na realidade, revela a solidão que a autora sente ao viver em uma eterna espera pelo marido. O templo escolhido para esse momento de orações e reflexões e, por que não dizer, de distanciamento de sua realidade, faz alusão também a um espaço onde mulheres podiam frequentar a divindade feminina de Wakesuki no Mikoto, protetora do templo. Assim, embora a dama se afaste de suas obrigações com o lar, descumprindo as normas sociais estabelecidas, em que as mulheres só

[24] O templo xintoísta de Karasaki fica na cidade de Otsu, província de Shiga. A divindade consagrada no Santuário de Karasaki é a Princesa Wakesuki no Mikoto. É popular entre as peregrinas, muitas das quais vão de longe para visitar o santuário, por ser uma deusa. Durante o período Heian (794-1185), o santuário foi estabelecido como um local designado para rituais de purificação xintoístas para evitar desastres com o imperador.

[25] *The Sixth Month came, and counting back I found that he had not visited me in the evening for more than thirty days, and in the daytime for more than forty. It would be a great understatement to say that I found this sudden turn of events strange. Our relationship had never been a satisfactory one, but still this was the first time that such a long and complete separation had occurred, and even my attendants found it bewildering. I could not keep my mind fixed on anything, but would spend my time gazing listless at the garden, or, ashamed to have anyone see me, lie with my face pressed against the floor to hide my tears. [...]*
I grew increasingly restless toward the end of the month, and, tormented by the hot weather, I decided to go to Karasaki on the lake shore for purification, and in the process possibly to find some peace of mind and a refuge from the heat.

poderiam sair acompanhadas, ao abrigar-se em um templo, sua atitude é justificada.

O *Livro três,* Bundy (1991) resume da seguinte maneira,

> No volume final do diário, o duplo papel da Mãe de Michitsuna como autora do texto e de sua vida se desdobra ainda mais. A autora registra seus sonhos e os de outras pessoas que pareciam prometer uma exegese de sua vida. No entanto, seus poderes como contadora de histórias estão agora visivelmente engajados em colocar em movimento novos enredos dos quais ela é a autora, mas não a protagonista. Ela atinge um certo grau de aceitação de seu relacionamento insatisfatório com Kaneie. Talvez ela perceba que seu papel de heroína, consolidado como a antítese do romance, não tem espaço para um maior desenvolvimento independente. Em vez disso, ela se volta para uma produção de várias versões alternativas do romance do qual ela é a autora. Suas habilidades narrativas amadurecem muito, mas o ideal de romance é sutilmente desacreditado. (BUNDY, 1991, p. 92-93, tradução nossa)[26].

Nessa última parte do diário a autora focaliza os cortejos do filho, descrevendo os poemas trocados entre ele e duas pretendentes, inclusive escrevendo algumas poesias no lugar dele. Surge então outro fator surpreendente na narrativa, a descoberta de uma filha ilegítima de Kaneie, que a autora decide adotar após ter proposto uma vida melhor a ela, à própria mãe, que era viúva. Enquanto havia cerimoniais para todas as relações na Corte de Heian para a adoção da filha-postiça pela dama, tudo foi combinado por meio de cartas. A mãe abre mão da filha pensando em um futuro glorioso para ela, visto que, sendo fruto de um relacionamento extraconjugal, ela teria dificuldades em alcançar *status* social.

A descrição da cena de reencontro do pai com a filha, que havia sido criada por um tio nas montanhas, mas que possuía uma beleza única, equipara-se às descrições das mulheres nas *Narrativas de Genji*.

> Ela era menor do que eu esperava, na verdade, uma mera criança, apenas cerca de um metro de altura. Seu cabelo, que caía cerca de cinco centímetros no chão, parecia desordenado e um tanto áspero nas pontas, como se tivesse sido cortado. Ela era uma criança atraente, no

[26] *In the final volume of the diary, the Mother of Michitsuna's dual role as author of the text and of her life unfolds further. The author records her dreams and those of others which seemed to promise an exegesis of herlife. However, her powers as a story-marker are now conspicuously engaged in setting into motion new plots of which she is the author but not protagonist. She attains a measure of acceptance of her unsatisfying relationship with Kaneie. Perhaps she realizes that her role as heroine, consolidated as the antithesis of the romance, has no scope for further independent development. Instead, she turns to a production of several alternative versions of the romance of which she is the author. Her narrative skills mature greatly, but the ideal of romance is subtly discredited.*

> entanto; seu cabelo e o formato de sua cabeça eram belos, e sua aparência naturalmente graciosa.
> [...]
> Ele foi dominado pela emoção, e a criança – quem sabe o que ela poderia estar pensando? – olhou para o chão e chorou. O resto de nós também ficou profundamente comovido; era como algo saído de um antigo romance. O príncipe puxou a manga para enxugar os olhos vez após vez. (MICHITSUNA NO HAHA, 1997, p. 129, tradução nossa)[27].

Neste trecho a dama apresenta ao pai sua filha que, embora nascida fora do casamento, é adotada pela autora como forma de reescrever a história romântica que ela sonhara para si e para ter uma companhia após a saída do filho de casa. A cena pode ser vista como uma releitura das narrativas *de Genji*, quando do encontro do príncipe Hikaru com a pequena Murasaki no Ue, prima de sua amada madrasta. Ele se apaixona pela jovem por ser parecer com seu primeiro amor, a cria como filha, e anos depois se casa com ela. No diário da mãe de Michitsuna a ambientação, que faz menção a esse encontro de amor, é reescrita pela autora em um contexto paterno de profunda comoção, onde Kaneie encontra pela primeira vez a graciosa filha, embora soubesse do nascimento da menina nunca tivesse ido visitá-la anteriormente. Observamos claramente como a diarista, em seu espaço de escrita, reformula situações pela perspectiva que a ela seria interessante.

O crescimento da menina sob a proteção da dama atrai olhares e logo surgem propostas de casamento. Mas, nas palavras de Bundy (1991),

> O romance prometido, entretanto, fracassa completamente no fato cômico da insistência, por um dos irmãos mais novos de Kaneie, em se casar com a filha adotiva da Mãe de Michitsuna. A autora busca impedir esse casamento, argumentando que a filha ainda é uma criança. Para esse fim, ela se envolve em uma disputa prolongada com o pretendente, planejando contrariar cada um de seus poemas com um que atrapalhe seu progresso. Seu filho, que é um de seus subordinados, mais uma vez assume o papel de mensageiro e o vai e vem entre eles. A autora mostra grande habilidade em escrever um conto romântico e ao mesmo tempo subvertê-lo a cada passo. Para começar, o pretendente, que frequentemente protesta que se tornará monge em desespero ou mesmo morrerá, está, talvez por ignorância, cortejando uma criança, e a autora só pode reagir com espanto à

[27] *She was smaller than I had expected, indeed the merest infant, only about four feet tall. Her hair, which fell to some five inches from the floor, seemed untended, and somewhat rough around the edges as though it had been cut. She was an attractive child, however; her hair and the shape of her head were good, and her appearance generally graceful.*
[...]
He was overcome with emotion, and the child- who knows what she could have been thinking?- stared at the floor and wept. The rest of us too were deeply moved; it was like something out of an old romance. The Prince pulled out his undersleeve to wipe his eyes time after time.

> intensidade de seus apelos [...]. Em um toque final de absurdo, esse modelo, que recebeu permissão relutante para se casar com a jovem, foge no último momento com a esposa de outro homem. (BUNDY, 1991, p. 94, tradução nossa)[28].

Embora reconstruindo em seu diário a história romântica que ela não viveu durante sua juventude, a autora acaba se deparando com a realidade das mulheres daquela época, na qual elas precisam sempre aceitar um pretendente ou estar ligadas a uma figura masculina. No caso da jovem, a filha adotada, por estar sob a proteção da dama, que é quem responde ao cortejo de Kami, consegue se desvencilhar do compromisso. A nosso ver esse é um momento de êxito para a dama, que consegue manter a filha a salvo de um casamento por pressões familiares, como havia sido o seu em tenra idade.

Embora na estrutura do diário, conforme dito anteriormente, não encontremos marcações de entrada por datas específicas – há algumas marcações por ano e outras vezes não, notamos que a autora assinala as mudanças de estação pelas idas e vindas do marido. Assim, apesar de no *Livro três* a autora não ter mais a mesma expectativa de sua juventude em ter o marido a seu lado, ela marca sua rotina pela espera de alguma demonstração de aproximação dele, seja por carta, poemas trocados ou uma visita de poucas horas. Nas palavras de Bundy (1991),

> A Mãe de Michitsuna não poderia renunciar totalmente ao romance. Ela volta a ele em seu diário, mesmo quando ressalta seu fracasso. Até mesmo na esperança de que seu público reconheça que sua vida não era aquela "condizente com uma senhora de nascimento nobre" revela sua persistente crença de que lhe foi prometido mais do que a vida de fato lhe ofereceu. Ao mesmo tempo, ela passou a reivindicar para sua escrita aquele espaço em sua vida privada fora do reino dos velhos romances, e ela obteve um controle cada vez maior dos textos em última análise análogos de seu diário e de sua vida. Ela deixa um legado para as diaristas que a seguem não tanto no assunto, mas na liberdade de escrever sobre aquela esfera de suas vidas privadas que parecia mais significativa para elas. Murasaki Shikibu, a autora do *Genji monogatari*, é uma herdeira direta da Mãe de Michitsuna em seu

[28] *The promised romance, however, falls through in the comedy of the insistent suit of the Mother of Michitsuna's adopted daughter by one of Kaneie's younger brothers. The author seeks to prevent this marriage, arguing that her daughter is still a child. Toward this end, she engages in a protracted contest with the suitor, contriving to counter each of his poems with one that hindered his progress. Her son, who is one of his subordinates, once more takes on the role of messenger and shuttles back and forth between them. The author shows great skill in writing a romantic tale and at the same time subverting it at every turn. To begin with, the suitor, who frequently protests that he will become a priest in despair or even die, is, in ignorance perhaps, courting a child, and the author can only react with bemusement to the intensify of his pleas. [...] In a final touch of absurdity, this paragon, who had received grudging permission to marry the young girl, runs off at the last moment with another man's wife.*

> desfazer do ideal romântico dentro do conflito entre a construção de histórias masculinas e femininas. (BUNDY, 1991, p. 94, tradução nossa)[29].

Embora não seja reconhecida por seu nome próprio, mas sim por sua função social, a mãe constrói por meio de sua narrativa a história que ela gostaria de ter vivido, o mundo no qual ela seria o centro, no qual ela seria ouvida, criando o seu próprio espaço de reconhecimento.

Dessa forma, o *Diário da efemeridade* inova ao trazer a perspectiva da vida real das damas da Corte de Heian como base de seu enredo, a voz narrativa para a primeira pessoa com voz feminina e a construção de uma trama mais abrangente do dia a dia não como algo comum, mas como abertura para profundas reflexões sobre a vida, abrindo caminho para que outras mulheres pudessem falar em público daquilo que se vivia na vida privada. A autora, entendendo que seu público leitor seria formado de outras mulheres como ela, vivendo à espera do marido, consegue reescrever suas memórias desmitificando a imagem da "dama bem-nascida", da esposa que fica à espera e da mulher subordinada, reafirmando a sua crítica inicial de que as posições sociais e os relacionamentos são apenas "*massas da mais grosseira invenção*" (MICHITSUNA NO HAHA, 1994, p. 33, tradução nossa)[30].

O segundo diário clássico escolhido para análise neste trabalho, em que enfocamos a produção de autoria feminina, é o *Diário da dama Izumi*[31] (*Izumi Shikibu nikki*), escrito pela poetisa Izumi Shikibu (976?-1027?), no qual ela descreve seu caso de amor com o príncipe Atsumichi (980-1007), irmão mais novo de seu falecido marido, cobrindo um período de 10 meses, "desde o começo do verão do ano de 1003 até o início da primavera de 1004" (RUBIO, 2017, p. 20, tradução nossa)[32]. A poetisa, filha do governador de Ichizen,

---

[29] *The Mother of Michitsuna could not wholly renounce the romance. She returns to it again and again in her diary, even as she underscores its failure. Even her hope that her audience will recognize that her life was not that "befitting a high-born lady" discloses her persistent belief that she had been promised more than what life in fact offered her. At the same time, she moved to claim for her writing that space in her private life outside the realm of the old romances, and she attained greater control of the ultimately coequal texts of her journal and her life. She leaves a legacy to the women diarists who follow her not so much in the subject matter but a freedom to write of that sphere of their private lives that seemed most significant to themselves. Murasaki Shikibu, the author of the Genji monogatari, is a direct heir of the Mother of Michitsuna in her unmaking of the romantic ideal within the conflicts of male and female story making.*

[30] *masses of the rankest fabrication*

[31] Aqui seguimos a tradução da obra feita para o espanhol por Akiko Imoto e Carlos Rubio (2017).

[32] *desde el comienzo del verano del año 1003 hasta el comienzo de la primavera del 1004.*

pertencente à classe de baixa nobreza, já havia sido casada com o governador de Izumi, Tachibana no Michisada, de quem herdaria o nome “Izumi”, teve com ele sua única filha Koshikibu no Naishi, em 997. Fazia parte do grupo de poetas da Corte “Os trinta e seis imortais”, do final do período Heian e teve suas poesias compiladas em coletâneas imperiais.

O *Diário da dama Izumi* é narrado em terceira pessoa, dando a impressão para alguns críticos de que a obra pudesse não ter sido escrita pela poetisa, mas sim pelo mensageiro que fazia a troca de cartas entre o casal – Fujiwara no Shunzei, servo do príncipe Atsumichi, tendo em vista a alta técnica desenvolvida na obra, o que na realidade atestaria a autoria de Izumi, uma reconhecida escritora de sua época. Embora o título do diário carregue o termo *nikki*, é necessário distinguirmos a obra não apenas dos diários ocidentais, como também das obras diarísticas contemporâneas a Izumi Shikibu. Para Wallace (1998), os *nikki*, assim “como os diários ocidentais, são de fato um tipo de composição privada, mas privado, neste caso, significa um foco temático em assuntos do coração oferecidos desde o início como comunicação íntima, em vez de um texto privado que o autor pode desejar que não fosse visto” (p. 482-tradução nossa)[33]. Isso, a grosso modo, significaria que, embora o *Diário da dama Izumi* traga questões de foro íntimo em seu enredo, baseado em um fato histórico real narrado por uma autora-protagonista, seu objetivo maior seria demonstrar sua técnica narrativa e justificar suas atitudes perante a Corte de Heian. Dessa forma, teríamos duas narrativas diarísticas construídas concomitantemente. Nas palavras de Wallace (1998),

> A agenda explícita da protagonista é negociar uma relação amorosa de dor e ansiedade principalmente devido aos sentimentos inconstantes de seu amante, enquanto a agenda implícita da escritora é explicar, redefinir ou neutralizar a fofoca que criticava a própria autora (p. 481 - tradução nossa)[34].

Não se sabe ao certo a realidade da recepção e produção do diário de Izumi, porém, segundo Arntzen (2016),

> Izumi Shikibu pode ter sido convidada para a Corte de Shôshi para escrever um relato de seu caso de amor com o príncipe que serviria

[33] *like Western diaries, are indeed a type of private composition, but private in this case means a thematic focus on matters of the heart offered from the beginning as intimate communication rather than a private text which the author might desire be kept from view.*

[34] *The explicit agenda of the protagonist is to negotiate an amorous relationship of pain and anxiety due primarily to a lover's inconstant heart while the implicit agenda of the writer is to explain away, redefine, or neutralize gossip which is critical of the author herself.*

> para elogiá-lo e fornecer a história "interna" para um dos casos mais comentados da geração. O príncipe Atsumichi fazia parte do círculo protegido de membros da família imperial de Michinaga, e Michinaga pode ter desejado exercer algum controle sobre como o príncipe seria lembrado. Joshua Mostow apresentou a tese de que os diários das mulheres de Heian desempenhavam um propósito político ao elevar o perfil cultural dos regentes Fujiwara, exibindo-os como poetas habilidosos e homens amorosos. A conclusão de sua tese é que as autoras encontraram maneiras de se representar autenticamente nos interstícios do propósito público de suas composições (*Na casa das folhas colhidas*, I-38). Se um cenário semelhante a este pode ser verdadeiro para Izumi Shikibu, então se pode imaginar a dificuldade na tarefa, e como ela estava vulnerável a se tornar uma figura de escárnio. Escrever na terceira pessoa era pelo menos uma forma de se distanciar de sua própria história (ARNTZEN, 2016, p. 171, tradução nossa)[35].

A tese levantada por Mostow (2004) e citada por Arntzen (2016) de que os diários femininos tornaram-se uma estratégia política de reafirmação da grandiosidade e do modelo da Corte de Heian, embora tenha embasamento por meio do *Diário da dama Izumi*, nos leva a refletir que, embora a escritora traga a narrativa encomendada, sua técnica se sobrepõe à biografia requerida pela família do amante, ao ter como enfoque não apenas o cortejo feito por Atsumichi, mas também a maneira como a dama se porta frente a ele e como o responde, baseando-se em seu profundo conhecimento da lírica clássica, em que ressalta sua seriedade e refinamento.

O diário tem como enfoque principal narrar o relacionamento de Atsumichi e da dama Izumi, de um *status* social inferior à primeira esposa do príncipe. De início, após o falecimento de seu segundo marido, Tametaka (977-1002), ela era vista como *persona non grata* pela sociedade de Heian, pois muitos acreditavam que ela seria a culpada pela morte do príncipe. A nosso ver, a obra retrata o triunfo de um cortejo perfeito entre um casal-modelo, onde tanto ele quanto ela dominavam a arte poética e as convenções amorosas da época. Ou, nas

---

[35] *Izumi Shikibu might have been invited into Shōshi's court to write up an account of her love affair with the prince that would serve to eulogize him and provide the "inside" story for one the most talked-about affairs of the generation. Prince Atsumichi was part of Michinaga's protected circle of imperial family members and Michinaga might have wished to exercise some control over how the prince was remembered. Joshua Mostow has advanced the thesis that Heian women's diaries performed a political purpose by raising the cultural profile of the Fujiwara regents, displaying them as skilled poets and amorous men. A corollary of his thesis is that the women authors found ways to authentically represent themselves tin the interstices of the public purpose of their compositions (At the House of Gathered Leaves, I-38). If a scenario similar to this might be true of Izumi Shikibu, the one can imagine the difficulty of the task, and how vulnerable she was to becoming a figure of derision. Writing in the third person was at least one way to distance herself from her own story.*

palavras de Janet Walker (1977), que em seu trabalho analisa a diferença entre a poética ideal e a realidade ficcional no diário, o resultado “também pode ser visto como uma obra no modo de romance, cuja função é principalmente celebrar os rituais da Corte de Heian e os ideais de poesia e amor” (p. 135, tradução nossa)[36].

Assim, enquanto o *Diário da efemeridade* descreve o cotidiano de uma dama que, embora tivesse seguido o modelo pré-estabelecido de corte, não obteve sucesso em seu relacionamento devido à posição de indiferença de seu marido, o *Diário da dama Izumi*, por sua vez, ressalta as regras do cortejo amoroso, já difundido naquele momento nas *Narrativas de Genji*. E embora a dama Izumi também fosse de classe inferior a seu amado, esse fator é minimizado por seu refinamento poético.

Pelos critérios da Corte de Heian, a obra encomendada a Izumi, que no momento da produção do diário vivia no palácio sem a proteção de Atsumichi, que falecera, e havia sido convidada a fazer parte da corte da Imperatriz Shôshi (988-1074) juntamente com Murasaki Shikibu e outras escritoras, atestaria o seu talento poético para além das fofocas que a cercavam, além de demonstrar que o príncipe falecido em tenra idade tornar-se-ia o modelo de amante. Entretanto, conforme adentramos a narrativa, percebemos que além do reforço dos cerimoniais de corte entre os amantes, a técnica poética da autora é ressaltada simultaneamente, visto a criação de um universo ficcional baseado em uma história pessoal real.

Carlos Rubio (2017), tradutor do diário da dama para a língua espanhola e estudioso da cultura japonesa em Madrid, ressalta algumas características do *Diário da dama Izumi* que o definem como um diário, ou *nikki.* Primeiramente, ele é um dos oito ou nove diários “da Era Heian (795-1185), escrito exclusivamente em primeira pessoa” (p. 10, tradução nossa)[37], pois embora a voz narrativa seja em terceira pessoa, utilizando os termos “a mulher” e “a dama” para referir-se à própria autora, é um dos poucos diários daquele período que retratam a vida íntima de uma escritora.

---

[36] *also be seen as a work in the romance mode whose function is primarily to celebrate the Heian courtly rituals and ideals of poetry and love.*

[37] *de la Era Heian (794-1185), se escribe exclusivamente en primera persona.*

A segunda característica é ligada à questão da autoria da obra: há estudos que divergem entre si sobre a autoria do diário pertencer ou não à poetisa Izumi, visto que a narração é feita em terceira pessoa. Para Rubio (2017),

> a sobreposição do conceito de "diário" daqueles dias distantes é emaranhada por uma segunda confusão: os chamados "diários" da época são obras em prosa vernácula japonesa sobre as experiências de uma personalidade histórica, o que não significa que tal personalidade tem que ser o autor ou autora do jornal em questão. (RUBIO, 2017, p. 10, tradução nossa)[38].

Dessa maneira, a autora reafirma a estilística dos *nikki* da época ao dar ênfase à figura histórica do príncipe Atsumichi, enquanto, ao se resguardar na terceira pessoa narrativa, promove ao seu público leitor a sua versão dos fatos, em que não apenas a figura do príncipe é valorizada, mas também sua perspectiva passa a ser reconhecida. Por isso, a autora utiliza-se dos termos "a mulher" ou "a dama" para referir-se a si mesma: isso seria uma estratégia para, ao se afastar da voz narrativa, criar um efeito de verossimilhança ao enredo real de sua experiência.

A terceira característica levantada por Rubio (2017) e já discutida neste trabalho é a mescla da narrativa em prosa ficcional (*monogatari*) com uma estrutura que se assemelha a uma coletânea poética. No *Diário da dama Izumi* encontramos 144 poemas, "com partes em prosa tecidas em torno da trama de alguns casos de amor; podendo se pensar que essa obra ilustrou perfeitamente o padrão do comportamento amoroso das classes cortesãs poetizadas nas numerosas antologias de *waka* (poesia japonesa) surgidas entre os séculos X e XIII" (p. 11, tradução nossa)[39]. Assim, podemos afirmar que a troca de poesia entre o casal torna-se o foco estrutural da obra.

A quarta característica que defende, em favor de considerar a obra um diário é o fato de que não se focalizam as descrições da Corte e nem detalhes de seus cerimoniais, como era costume dos diários masculinos, "tampouco

---

[38] *Así, el solapamiento del concepto de <<diario>> en sentido moderno con el <<diario>> de aquellos lejanos días en enredado por una segunda confusión: los llamados <<diarios>> de la época son obras en prosa vernácula japonesa sobre las experiencias de una personalidad histórica, lo cual no quiere decir que tal personalidad tenga que ser el autor o autora del diario en cuestión.*

[39] *con partes en prosa entretejidas en torno al hilo argumental de unos amores; tanto es así que se piensa que esta obra ilustraba a la perfección el patrón de la conducta amatoria de las clases cortesanas poetizado en las numerosas antologías de waka (poesía en japonés) aparecidas entre los siglos X y XIII.*

tratam de temas sociais e políticos. Em outras palavras, não eram diários de caráter oficial como os escritos por homens, senão basicamente privados" (RUBIO, 2017, p. 13, tradução nossa)[40]. Isso permitiria que a autora tratasse dos seus dias de solidão e tristeza distante de seu amado ou ainda das desavenças surgidas entre o casal devido às fofocas sobre sua integridade como algo ficcional, distante da formalidade requerida no ambiente da corte. Nas palavras de Carlos Rubio (2017),

> Em quinto, o estilo com que esses diários femininos expressam pensamentos e emoções é intimista e introspectivo, e uma ambiguidade sugestiva que marcará a prosa literária japonesa dos séculos seguintes. Em sexto lugar, narram emoções e sucessos que ocorreram bastante tempo antes de quando foram escritos. Em sétimo lugar, são ambientados com poesia, uma prática comum na prosa da época; tanto é que era o único material que uma mulher tinha quando estava para começar seu diário, ou seja, em certas ocasiões de sua vida passada. Em oitavo lugar, o original japonês é escrito no tempo presente. Nono, eles compartilham certos temas: ciúme, o medo das fofocas da corte, as trivialidades da vida na corte e o desejo raramente satisfeito de fugir do mundo (RUBIO, 2017, p. 13, tradução nossa)[41].

Para o pesquisador, embora muitas das características aproximem a obra da definição dada durante o período Heian – o *nikki*, o *Diário da dama Izumi* se destaca dos outros diários pela maneira como a autora mescla as técnicas desenvolvidas na poesia na escrita da prosa. Ao nos basearmos nas características propostas por Rubio (2017), entendemos que, embora a obra carregue em seu título o termo *nikki*, fazendo referência ainda a obras escritas por homens em língua chinesa, o diário da poetisa inova ao trazer sua estrutura escrita com o estilo cursivo das damas e, embora tenha como enfoque a narrativa dos amantes, tendo em vista a encomenda feita pela família do príncipe, Izumi surge na narrativa não como a mulher à espera de uma resposta,

---

[40] *Tampoco tratan de temas sociales o políticos. En otras palabras, no eran diarios de carácter oficial como los escritos por los hombres, sino básicamente privados.*

[41] *Quinto, el estilo con que en estos diarios femeninos se expresan pensamientos y emociones es intimista e introspectivo, y de una sugerente ambigüedad de que hará bandera la prosa literaria japonesa de los siglos siguientes. En sexto lugar, narran emociones y sucesos ocurridos bastante tiempo antes de cuando fueron escritos. En séptimo lugar, están engastados de poesías, una práctica habitual en la prosa de la época; tanto es así que el único material con que contaba una mujer cuando se disponía a empezar su diario era con frecuencia una serie de poemas compuestos, eso sí, en determinadas ocasiones de su vida pasada. En octavo lugar, en el original japonés se hallan escritos en presente. Noveno, comparten ciertos temas: los celos, el temor al cotilleo en la corte, las trivialidades de la vida cortesana y el anhelo, raramente satisfecho, de alejarse del mundo.*

algo comum na sociedade de Heian, mas sim como aquela que, à sua maneira, por meio da sua arte poética, constrói seus caminhos, conforme análise a seguir.

A parte introdutória do diário da dama segue toda a atmosfera melancólica do *mono no aware*[42] (já contida nas *Narrativas de Genji*), em que a dama solitária e longe da convivência social da corte passa os seus dias lamentando-se, quando surge repentinamente ou até milagrosamente um caminho de redenção social, que no diário é marcada pelo envio da poesia de Atsumichi à dama, conforme trecho citado:

> Recordando aqueles amores desvanecidos, por essa fragilidade que têm os sonhos, passava os dias e as noites entre lamentos que não faziam mais que avivar a dor de seu coração. Assim, sem dar-se conta, transcorreu o décimo dia do quarto mês, na época em que se pode observar como, dia a dia, cresce a sombra das folhas de algumas árvores, cada vez mais frondosas. Como a comoviam essas ervas que, sem chamar a atenção das pessoas, cresciam exuberantes na parede do jardim! De repente, porém, ouviu o passo de alguém do outro lado da cerca. Quem seria? Quando ele se mostrou, descobriu que era o pajem que servira ao falecido príncipe. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 77-78, tradução nossa)[43].

No excerto de abertura do diário, a narradora chama a atenção para o estado da dama que vive solitária, afastada da vida social e de outras paixões, possivelmente, em se tratando de algo já transcorrido anos antes, tentando comprovar a dignidade da escritora, que vivia seu luto e tristeza, antes da corte do príncipe Atsumichi. O trecho seguinte é sobre o antigo pajem que servia a Tametaka, falecido marido de Izumi e irmão mais velho de Atsumichi, que a informa de seu novo cargo – servo do príncipe mais novo, ao que a dama retruca,

> – Como me alegro! – exclamou a dama – Dizem que esse príncipe é um homem distinto, porém que é difícil ganhar sua confiança. Por isso, não creio que poderias desfrutar da mesma familiaridade que tinhas com seu irmão.
> – Não senhora, a mesma confiança que tinha com seu majestoso irmão será difícil – disse o pajem, utilizando sempre como mensageira a serva da dama. – Mas não acredite, senhora. Sua Alteza o Príncipe Atsumichi é muito gentil. Ele havia me perguntado se eu ainda me

[42] *Mono no aware* refere-se a um estado de contemplação que procura apreender a essência ou "o encanto interior singular de cada coisa ou fenômeno existente" e no qual "a atitude emocional (*aware*) do sujeito se funde com o objeto (*mono*) que está sendo contemplado" (ANDRIJAUSKAS, 2003, p. 205-206).

[43] *Recordando aquellos amores desvanecidos por esa fragilidad que tienen los sueños, pasaba los días y las noches entre lamentos que no hacían más que avivar la pena de su corazón. Así, sin darse cuenta, transcurrió el décimo día del cuarto mes, la época cuando se puede observar cómo día a día crece la sombra de las hojas de unos árboles cada vez más frondosos.¡Cómo la conmovían esas hierbas que, sin llamar la atención de la gente, crecían lozanas sobre la tapia del jardín! De improviso, sin embargo, se oyó el paso de alguien al otro lado del seto de la cerca. ¿Quién sería? Al dejarse ver, resultó que era el paje que servía al difunto príncipe.*

> lembrava do caminho para sua mansão. Quando eu disse sim, ele me pediu para trazer essas flores e perguntar o que você acha.
> Assim que o pajem arrancou um ramo de flor-de-laranjeira, a famosa última estrofe "das mangas daquele homem"[44] escapou dos lábios da senhora. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 79, tradução nossa)[45].

O excerto citado, que introduz o cortejo do casal Atsumichi e poetisa Izumi, apresenta os primeiros passos obrigatórios a serem respeitados, como o diálogo sobre a seriedade do príncipe, sendo mediado pela serva da dama e o pajem que o servia, e em seguida a prova da sensibilidade de Atsumichi, que envia à poetisa um ramo de flor-de-laranjeira, relacionando o gesto a um famoso poema anônimo da coletânea *Kokinshû* (*Coleção de poemas antigos e modernos*), que a poetisa conheceria, visto que ela também fez parte dessa coletânea poética. Atsumichi revelaria seus sentimentos pela dama por meio da demonstração de sua sensibilidade ao enviar o ramo de laranjeira, porém, sem se esquecer da memória do irmão, envia seu pajem pessoal que conhecia o relacionamento da poetisa com Tametaka. Assim, sua imagem de homem sensível e viril é reforçada.

Walker (1977) analisa os estágios da relação entre o casal de acordo com as fases estipuladas na coletânea de poemas de amor do *Kokinshû*, que é apresentada em:

> cinco livros de poemas de amor do *Kokinshû*, uma das duas mais importantes antologias poéticas da tradição antológica. Compilada em 905, essa antologia foi a primeira a descrever uma relação amorosa em termos de momentos de experiência amorosa ligados cronologicamente e dramaticamente. Visto no contexto da própria experiência de amor do leitor moderno, o padrão *Kokinshû* de desenvolvimento do amor parecerá estilizado e rígido – uma paródia do caso de amor na vida real. Mas é exatamente esse padrão estilizado e artificial de desenvolvimento do amor que foi o *matiére* da autora, e ela devia a ele uma certa lealdade como escritora de seu tempo.
> Os cinco livros de poemas de amor do *Kokinshû* apresentam o cânone do sentimento cortês nas várias fases do amor que, como um todo,

[44] Estou esperando/ a flor de tangerina/ que em maio chega/ como tenho saudades do aroma! / das mangas daquele homem (*Coleção de poemas antigos e modernos*. Trad. Carlos Rubio, Madri: 2005, p. 130).

[45] *¡Cómo me alegro!- exclamó la dama -. Dicen que ese príncipe es un hombre distinguido, pero que es difícil ganarse su confianza. Por eso, no creo que puedas disfrutar de la misma familiaridad con él que tuviste con su hermano.*
-No, señora, la misma confianza que tenía con su augusto hermano será difícil- dijo el paje, utilizado siempre como mensajera a la sirvienta de la dama-. Pero no os creáis, señora. Su alteza el príncipe Atsumichi es muy amable. Me ha preguntado si todavía me acordaba del camino que lleva a vuestra mansión. Al decirle que sí, me pidió que os trajese estas flores y que os preguntase qué os parecen.
Tan pronto como el paje sacó una ramita de azahar, de los labios de la dama escapó aquel famoso último verso <<de las mangas de aquel hombre>>.

> fornecem uma *ideologia* do amor que pressupõe que o amor irá crescer, florescer por um breve período e, então, inevitavelmente declinar. (WALKER, 1977, p.138, tradução nossa)[46].

Pressupõe-se então que a narrativa produzida por Izumi reforçaria o padrão do amor cortês, assim como o de uma experiência amorosa modelo, na qual o amante segue todos os níveis de cortejo até alcançar o clímax do relacionamento: a dama indo viver com ele no palácio. O início da obra, marcado pelo envio da mensagem do príncipe à dama, traduz a fase de crescimento do sentimento entre eles.

Embora tanto para Rubio (2017) quanto para Walker (1977) o diário siga os passos pré-estabelecidos de um amor cortês criado e citado nas coletâneas poéticas imperiais, a nossa interpretação da obra será pelo viés do foco narrativo, conforme proposto por Wallace (1998) em seu ensaio "Lendo a retórica da sedução em *Izumi Shikibu nikk*i". Porém, enquanto o autor se concentra no discurso das personagens, nossa observação se dará na construção da voz narrativa feminina modulada ora em terceira pessoa, que tem acesso a todos os espaços e pensamentos do casal, ora altera-se para a primeira pessoa, dando voz à dama e aos seus questionamentos sobre a sociedade e a vida feminina. A relação, a nosso ver, será marcada na obra por meio da mudança das estações do ano, técnica relacionada ao *kigo*, termo poético associado à transição visual do tempo. Teremos assinalado o tempo da narrativa espacial com as estações do ano e o tempo psicológico por meio da perspectiva das personagens.

Escolhendo esta estratégia de narração, a autora compõe duas obras: na primeira, o enfoque é a ficção, o relacionamento do casal, cheio de floreios e ações heróicas, visto que provavelmente a história havia sido um escândalo para a sociedade da época; na segunda obra, encontramos o verdadeiro diário da dama, que conta a história pela sua perspectiva e justifica suas atitudes.

---

[46] *in the five books of love poems of the Kokinshū, one of the two most important poetry anthologies in the anthology tradition. Compiled in 905, this anthology was the first to depict a love affair in terms of moments of love experience linked chronologically and dramatically. Seen against the background of the modern reader's own experience of love, the Kokinshū pattern of the development of love will appear stylized and rigid- a parody of a real-life love affair. But it is just this stylized, artificial pattern of the development of love that was the author's matiére, and she owed it a certain loyalty as a writer of her time.*
The five books of love poems in the Kokinshū present the canon of courtly sentiment on the various stages of love which, taken as a whole, provides an ideology of love that assumes that love will grow, flourish for a brief time, and then inevitably decline.

A introdução da obra é marcada pelo início da primavera – “na época em que se pode observar como, dia a dia, cresce a sombra das folhas de algumas árvores, cada vez mais frondosas” (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 77-78, tradução nossa)[47]. Destaca-se a imagem do nascimento ou do florir da paixão entre o casal, reforçando a imagem poética da dama apreciando a beleza natural de seu jardim e conectando-a ao amor, prefigurado no envio do ramo de laranjeira pelo príncipe – “Assim que o pajem arrancou um ramo de flor-de-laranjeira, a famosa última estrofe "das mangas daquele homem" escapou dos lábios da senhora” (Idem, p. 79)[48]. Em suma, a ambientação criada pela narradora ressalta a perfeição em que se dá a conexão do casal. Nada está fora de lugar.

Após o primeiro envio de poemas, seria natural uma resposta à altura, confirmando o interesse mútuo, entretanto, a narradora não descreve apenas a cena, mas nos permite observar os questionamentos da dama sobre a postura do príncipe e passa a se perguntar como agir nessa ocasião.

> Depois, quando o pajem estava a ponto de despedir-se, perguntou à dama:
> -Senhora, deseja responder algo à Sua Alteza?
> Pareceu à mulher que enviar um recado ao príncipe, pelo pajem, poderia ser visto como desrespeitoso. Contudo, ainda não havia ouvido nenhum boato de que esse príncipe era um mulherengo. Portanto, ela se sentiu encorajada a responder-lhe com um poema insignificante:
>
> *Mais do que o aroma*
> *da flor-de-laranjeira com uma memória*
> *para ser capaz de comparar,*
> *Gostaria de saber se este cuco*
> *tem a mesma voz*
>
> (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 80, tradução nossa)[49].

Nesse trecho, confirma-se a estratégia utilizada pela autora em um segundo nível narrativo, no qual justifica suas atitudes diante das investidas que

---

[47] *la época cuando se puede observar cómo día a día crece la sombra de las hojas de unos árboles cada vez más frondosos.*

[48] *Tan pronto como el paje sacó una ramita de azahar, de los labios de la dama escapó aquel famoso último verso <<de las mangas de aquel hombre>>.*

[49] *Después, cuando el paje estaba a punto de despedirse, preguntó a la dama:*
-Señora, ¿deseáis que le responda algo a Su Alteza?
A la mujer le pareció que enviar al príncipe una respuesta de viva voz podría considerarse una falta de respeto. En realidad, todavía no le había llegado el rumor de que este príncipe era bastante mujeriego. Por eso, se animó a contestarle con un poema insignificante. Estos eran los versos que le escribió:

Más que el aroma
del azahar con un recuerdo
poder comparar,
saber quisiera si este cuclillo
posee las misma voz.

partem de Atsumichi, deixando claro que, enquanto ela vivia isolada, ele toma a iniciativa de iniciar um relacionamento. Em seguida, a resposta enviada pela dama faz alusão ao irmão mais velho de Atsumichi – “gostaria de saber se este cuco / tem a mesma voz” (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 80, tradução nossa), a fim de arguir o príncipe sobre suas intenções – se ele iria ou não agir como seu irmão mais velho, ao que ele responde imediatamente com: “Sou um cuco / que canta no mesmo galho / Não duvide, contudo / do quão diferente não possa ser / minha voz da do outro” (Idem, p. 81)[50], atestando que, embora possua parentesco familiar com o falecido marido da dama, suas atitudes serão diferentes.

Durante esse processo de “florescimento” dos sentimentos entre o casal, a narradora nos dá a entender que a dama não estava tão envolvida de início, pois pensava em sua conduta social. Em contrapartida, o jovem príncipe parecia ansioso e decidiu visitar a dama às escondidas. No entanto, ela deixa evidente que passa a responder-lhe para fugir da ociosidade da vida.

> O pajem demorou a chegar ao seu destino e entregar a carta à dama. Quando esta leu o poema, emocionou-se, porém julgou prudente não cair em uma troca constante de mensagens, então ela decidiu abster-se de responder por um tempo.
> [...]
> Naquela época a senhora, que nunca fora uma mulher sensata, achava insuportável o passar dos dias, que consumia com atitudes pensativas e o coração triste. Talvez por isso, no espírito de se distrair um pouco e fixando sua atenção na fugacidade dos versos do príncipe, ela resolveu responder. E fez isso com outros versos:
>
> *Hoje em seu peito*
> *peça para saber*
> *como você pode sentir*
> *um peito afundado em dores*
> *pensando em seu irmão.*
>
> A partir de então, a dama e o príncipe estabeleceram uma correspondência regular com troca de poesias, em que a senhora encontrou um consolo plácido para sua aflição. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 81-82, tradução nossa)[51].

---

[50] *Soy un cuclillo*
que canta en misma rama.
¿No crees, por eso,
que distinta no podrá ser
mi voz de la del otro?

[51] *El paje no tardó en llegar a su destino y entregarle la carta a la dama. Cuando esta leyó el poema, se emocionó, pero juzgó prudente no caer en un intercambio constante de mensajes, por lo que decidió abstenerse de contestar por el momento.*
Por entonces a la dama, que nunca había sido una mujer sensata, le resultaba insoportable el paso de los días que consumía con el gesto pensativo y el corazón triste. Quizás por eso, con el

Em poucas horas de trocas de cartas-poemas, o relacionamento do casal nos parece se aprofundar, visto que essa troca funcionaria como um diálogo entre eles. Consequentemente, a narrativa atestaria o bom gosto estético de Atsumichi pelas suas respostas à altura da produção lírica da poetisa, além de comprovar a seriedade da dama. Com a intensificação do diálogo descrito entre o casal, Atsumichi decide visitar a dama às escondidas.

> Então o príncipe teve a ideia de ir visitar a dama em segredo e quando ela menos esperava. Tomou essa firme decisão, já traçada em sua mente desde o meio-dia. Chamou o mesmo pajem que lhe havia servido como mensageiro, de nome Ukon no Jo, e lhe ordenou que, com o máximo sigilo, fizesse todos os preparativos para a partida.
> – Iremos a um certo lugar – disse-lhe.
> O pajem logo entendeu que se tratava da casa da dama e serviu de escolta para Sua Alteza. Este viajou em um palanquim modesto a fim de passar despercebido. Quando chegou onde vivia a dama, o príncipe pediu ao pajem que lhe anunciasse.
> A dama ficou desconcertada diante da imprevista visita. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 83-84, tradução nossa)[52].

A impressão que temos ao lermos esse trecho é que, embora fique nítido que as decisões são tomadas apenas pelo príncipe – "Tomou essa firme decisão, já traçada em sua mente desde o meio-dia" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 83-84, tradução nossa)[53], assegurando a sua virilidade e *status* social, a dama fica a mercê das atitudes masculinas. Não lhe é perguntado se ela quer ou não recebê-lo, ela precisa estar à sua espera. Nesse trecho é interessante notarmos que a narradora dá mostras do desconforto da dama apenas com a frase: "A dama

---

ánimo de distraerse un poco, y fijando su atención en la fugacidad de los versos del príncipe, decidió contestar. Lo hizo con estos otros:

Hoy vuestro pecho
consultad para saber
cómo sentir puede
un pecho sumido en penas
pensando en vuestro hermano.

A partir de entonces, la dama y el príncipe entablaron una correspondencia regular con intercambio de poemas, en lo cual la dama hallaba un plácido consuelo a su aflicción.

[52] *Entonces el príncipe concibió la idea de ir a visitarla en secreto y cuando menos ella lo pensara. Tenía el plan firmemente trazado en su mente desde ese mismo mediodía. Llamó al mismo paje que le había servido de mensajero, de nombre Ukon no Jo, y le ordenó que, con el máximo sigilo, dispusiera todos los preparativos para la partida.*
-Iremos a cierto lugar -le dijo.
El paje entendió enseguida que se trataba de la casa de la dama y sirvió de escolta a Su Alteza. Este viajó en un palanquín modesto a fin de pasar desapercibido. Cuando llegó adonde vivía la dama, el príncipe pidió al paje que lo anunciara.
La dama se quedó desconcertada ante esta imprevista visita.

[53] *Tenía el plan firmemente trazado en su mente desde ese mismo mediodía.*

ficou desconcertada diante da imprevista visita" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 84, tradução nossa)[54]. Embora ela o receba, pois seria falta de cortesia para com um nobre, nota-se uma crítica a tal postura.

Na sequência dessa visita, a dama continua seguindo os protocolos do relacionamento cortês, segundo os quais após cem visitas e trocas de cartas o homem poderia ver o rosto da dama; até esse dia a dama ficaria atrás de uma persiana. Entretanto, durante a primeira visita de Atsumichi, ele propõe:

> Enquanto conversavam, saiu a lua. O príncipe comentou:
>
> – A luz está muito forte aqui fora... Minha posição social me obriga a ficar o dia todo no interior [*do palácio*] e não estou acostumado a ficar fora. É por isso que me sinto desconfortável em plena luz do dia. Por que você não me deixa ir para o outro lado da persiana e me sentar ao seu lado? Prometo que não vou me comportar com a grosseria dessas outras pessoas que você recebeu anteriormente.
> A dama respondeu energicamente:
> – O que Sua Alteza quer dizer com as pessoas que recebi antes? Decidi falar com Sua Alteza apenas esta noite. Nunca mais... O que significa isso de "antes"? (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 85, tradução e marcação nossas)[55].

A dama parecia seguir todos os estágios de um relacionamento cortês, contudo, o príncipe mantém certa dúvida sobre a conduta da dama, salientando em seu discurso que ela receberia outros homens. Podemos inferir que o fato de Izumi ter tido outros dois maridos anteriormente, e ser uma poetisa reconhecida na corte, fez com ela sofresse certa discriminação por parte da sociedade, que a via como uma mulher ardilosa, ao que a dama responde à altura do argumento de Atsumichi, revelando sua força discursiva e provando ao leitor que ela seguia todas as normas sociais estabelecidas. No excerto supracitado, embora trate do início do relacionamento do casal, a voz da dama em defesa de si mesma se sobrepõe às insinuações do príncipe. No discurso diarístico a dama não fica apenas na posição de passividade diante dos olhos do homem.

O diário da dama torna-se também uma forma de expurgar as fofocas e comentários feitos sobre sua conduta social, pois ela comprovaria, afastando-se

---

[54] *La dama se quedó desconcertada ante esta imprevista visita.*

[55] *Mientras hablaban, salió la luna. El príncipe comentó:*
-La luz es muy fuerte aquí fora… Mi posición social me obliga a pasar todo el día en el interior y no estoy habituado a estar fuera. Por eso me siento incómodo a plena luz del día. ¿Por qué no me dejas pasar al otro lado de la persiana y sentarme a tu lado? Te prometo que no me comportaré con la grosería de esas otras personas que has recibido antes.
La dama replicó con viveza:
-¿A qué se refiere Su Alteza con eso de las personas que he recibido antes? Yo tengo decidido hablar con Su Alteza solo esta noche. Nunca más… ¿Qué significa eso de "antes"?

da voz narrativa, que ela foi procurada pelo príncipe e manteve-se fiel a esse sentimento. Após essa breve discussão entre o casal, Atsumichi reconhece o valor da dama e se declara a ela:

> – Sou uma pessoa que, por causa da minha condição, não pode sair de casa de repente. Eu não quero que você pense que eu sou grosseiro com você, mas... Eu vou lhe dizer de uma vez: estou profundamente apaixonado por você.
> Após essas palavras, ele gentilmente levantou a cortina e entrou. O príncipe se comprometeu de tal forma com a senhora, até não poder ser evitado. E os dois conversaram até o amanhecer. Foi então que o príncipe voltou ao palácio. Ao chegar, apressou-se em enviar à senhora uma carta na qual dizia: "Como você está agora? Não imagina como estou com saudades. Até eu estou pasmo".
> Terminava a carta com este poema:
> *Falando sobre o amor,*
> *você vai acreditar que o passado*
> *é o mesmo em todo o mundo.*
> *Mas o meu peito sente*
> *o que ninguém pode sentir*
> A dama respondeu com este outro:
> *Eu nunca vou acreditar*
> *que é o mesmo no mundo*
> *o que aconteceu.*
> *Eu nunca sofri*
> *uma manhã como a de hoje*
> (IZUMI SHIKIBU, 2017, p.86-87, tradução nossa)[56]

Ao declarar-lhe seu amor, mais uma vez a narradora atesta a índole e o caráter de Atsumichi, que se desculpa pelos comentários sobre a conduta da dama provando seus sentimentos. Além disso, passa a noite com ela apenas conversando, provando a pureza do amor do casal.Por isso, ao retornar ao

[56] *-No soy una persona que por mim condición pueda abandonar mi casa a la ligera. No quisiera que pensaras que soy grosero contigo, pero… Te lo diré de una vez: estoy apasionadamente enamorado de ti.*
Tras estas palabras subió suavemente la persiana y se deslizó dentro. El príncipe comprometió a la dama hasta llegar a actuar de modo inexcusable. Y los dos conversaron hasta la llegada del alba. Fue entonces cuando el príncipe regresó a palacio. Nada más llegar, se apresuró a enviar a la dama una carta en la que le decía: "¿Cómo te encuentras en este momento? No puedes imaginarte cómo te echo de menos. Hasta yo mismo me asombro"
Remataba la carta con este poema:
Hablando de amor,
creerás que lo pasado
es igual en todo el mundo.
Pero mi pecho sente
lo que nadie sentir puede.
La dama le contestó con este otro:
Nunca creeré
que es igual en el mundo
lo que ha pasado.
Jamás había sufrido
una mañana como hoy.

palácio, escreve a ela de imediato, ressaltando a paixão que nutria pela dama. Izumi, ao responder-lhe, embora não fuja do tema poético proposto por seu interlocutor – o amor não é igual ao outro do passado, adiciona sua perspectiva pessoal –, após uma noite junto do amado sofreria pela distância. Ao final, a dama reflete sobre os seus sentimentos, que estavam confusos: "'Que estranho destino o meu!', pensou a dama. O falecido príncipe havia me presenteado com palavras sempre tão ternas, e agora... Oh, que sentimentos contrários lutam em meu coração!" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 87, tradução nossa)[57].Embora a dama estivesse livre para relacionar-se com outro homem, tendo consciência de seu *status* social e de seus relacionamentos passados, sua declaração nos revela possíveis comentários maldosos de que ela ficaria à mercê caso viesse a se relacionar com Atsumichi.

Conforme a troca de poemas e cartas de amor se mantém, a dama se dá conta de seus sentimentos pelo príncipe, e as dúvidas a respeito de sua conduta, somadas aos comentários maldosos sobre sua pessoa, passam a surgir. Inicia-se a estação das chuvas, o verão japonês. Embora seja uma estação de alegria e calor, a poetisa usará a metáfora das muitas chuvas, relacionando-a a sua imensa tristeza e lágrimas, pelo afastamento do príncipe, que passa a visitá-la com menos intensidade. A poetisa busca provar a verdade de seus sentimentos ao príncipe por meio de sua escrita:

> Chovia sem parar e o tempo passava monótono. Olhando para a chuva fixamente, o coração da senhora batia inquieto com sua relação instável com o príncipe. "Havia muitos homens que se interessavam por mim em outros tempos", se lamentava, "porém agora nenhum deles me importa. Apenas Sua Alteza. Oh, existem tantos rumores!". Lembrou-se então do poema que diz:
>
> *Ir a algum lugar*
> *e ser capaz de esconder-me*
> *como eu anseio por isso!*
> *Mas na sociedade eu vivo*
> *à mercê de um amante cruel*
>
> Com esses pensamentos em mente, passava o tempo. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 94, tradução nossa)[58].

---

[57] *"¡Qué destino tan extraño el mío!", pensaba la dama. "El difunto príncipe me había regalado palabras siempre tan tiernas y ahora… ¡Ay, qué sentimientos tan contrarios luchan en mi corazón!".*

[58] *Llovía sin parar y el tiempo discurría monótono. Con la mirada fija en la lluvia, el corazón de la dama latía inquieto por su inestable relación con el príncipe. "¡Había muchos hombres que se interesaban por mí en otros tiempos!", se lamentaba, "pero ahora ninguno de ellos me importa. Solo Su Alteza. ¡Ay, corren tantos rumores!". Recordó entonces el poema que dice:*
Ir a algún sitio
y poder esconderse.

No excerto, a narradora explicita o sofrimento da dama que, mesmo nutrindo sentimentos pelo príncipe, precisava a todo momento prová-los, devido aos rumores sobre sua conduta. A dama que, assim como outras mulheres, tinha a vida exposta socialmente, não por vontade própria, mas sim devido às suas relações amorosas, prova que, apesar dela seguir todos os rituais necessários, seu caráter era sempre posto à prova por causa de seu passado. Dias depois, como se tivesse sido avisado sobre a tristeza da dama, Atsumichi lhe envia um poema e retoma o diálogo com a dama.

Enquanto os dias de chuva intensa permanecem, os rumores sobre a conduta da dama ressurgem, tornando o príncipe alvo de críticas na corte por causa de suas saídas noturnas. Sua ama de leite, Jijû, que era sua assessora pessoal, alerta-o para isso, avisando-o que, caso ele não se porte com recato, irá avisar seu tio Michinaga Fujiwara, que na época era o conselheiro do imperador. A serva, sabendo do interesse de Atsumichi pela dama, sugere que ele a traga para o palácio como uma de suas concubinas, visto que a dama era de classe inferior a ele e não poderia se tornar uma de suas esposas.

> Quando recebeu essa carta, o príncipe decidiu ir vê-la. Ordenou que perfumassem sua roupa. Porém ao fazer esses preparativos, a sua ama principal, de nome Jijô, lhe disse:
> – Ai! Que destino terá essa saída que Sua Alteza pretende fazer? Correm rumores na corte sobre as saídas noturnas de Sua Alteza. Essa mulher não é de classe alta. Se o que Sua Alteza deseja é que ela o sirva, por que não reivindica a sua presença no palácio? Seria então mais uma de suas concubinas. Porém, sair escondido como agora pretende Sua Alteza não é nada conveniente, sobretudo porque muitos servos o acompanham. [...] Acredite em mim, olhe, falo com todo carinho de quem viu Sua Alteza crescer: nada de bom virá dessas saídas noturnas. Se não desistir, contarei tudo a Sua Excelência, seu tio. [...] Ai! Eu lhe suplico que não comprometa o porvir glorioso que o espera com saídas indiscretas noturnas, como essa para a qual está se preparando. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 98-99, tradução nossa)[59].

¡cómo lo ansío!
Pero en sociedad vivo
a merced de un cruel amante.
Con estos pensamientos en la cabeza, transcurría el tiempo.

[59] *Cuando recibió esta carta, el príncipe decidió ir a verla. Ordenó que le perfumaran la ropa. Pero, al reparar en estos preparativos, su nodriza principal, de nombre Jijū, le dijo:*
"¡Ay!, ¿qué destino tendrá esta salida que Su Alteza piensa hacer? Esa mujer no es de clase alta. Si lo que Su Alteza desea es que os sirva, ¿por qué no reclamáis su presencia en palacio? Sería entonces una más de vuestras concubinas. Pero salir de incógnito como ahora pretende Su Alteza no os conviene en absoluto, sobre todo porque os acompañan muchos sirvientes. [...] Creedme, mirad que os hablo con todo el cariño de quien ha visto crecer a Su Alteza: nada bueno os vendrá de esas correrías nocturnas. Si no desistís, le contaré todo a Su Excelencia, vuestro

O excerto assinala de forma evidente que a narradora acessa os ambientes da corte e, consequentemente, os segredos do palácio, em que a dama pessoal do príncipe lhe sugere uma solução para evitar comentários sobre ele. Em primeiro lugar, notamos que nenhuma resolução para o seu relacionamento parte de Atsumichi, seja casamento ou rompimento, assim a ideia de trazer a dama para o palácio parte de Jijû, e, em segundo lugar, que a dama de leite atenta-se para a questão de hierarquia social – "Essa mulher não é de classe alta" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 98, tradução nossa)[60], que atrapalharia sua ascensão social. O jovem Atsumichi ouve sua ama e desiste de se encontrar com a dama por alguns dias.

Com o início do outono, e após algumas visitas frustradas, Atsumichi, ao chegar à casa da dama, depara-se com carruagens de outras pessoas e passa a desconfiar dela, criando momentos de mal entendidos entre o casal. A mudança do clima, tanto exterior quanto interior, nos sentimentos do casal, leva a dama a escrever um poema ao príncipe. Assim como ocorre uma mudança no tempo, ocorre também uma transformação na atitude da dama, que, encorajada por seus sentimentos, escreve:

> Numa noite clara, a dama, presa na inquietude, estava recostada contemplando com inveja a serenidade da lua que iluminava o céu. Incapaz de resistir ao desejo, tomou o pincel e escreveu este poema ao príncipe:
>
> *A lua observo*
> *na minha casa em ruínas*
> *e me pergunto*
> *pensativa: a quem*
> *posso contar minhas tristezas?*
>
> – Vai ao palácio imperial e entrega esta carta ao pajem Ukon no Jo – ordena a dama a uma jovem criada, que era apenas uma menina.
> Quando o pajem recebeu a carta, havia muita gente falando com o príncipe, por isso não teve ocasião de entregar-lhe. Teve que esperar todas as visitas irem embora. Assim que leu o poema, o príncipe ordenou ao pajem:
> – Rápido! Como sempre, organiza todo o necessário para sairmos. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p.107-108, tradução nossa)[61].

---

tío. [...] ¡Ay!, yo os suplico que no comprometáis el porvenir glorioso que os espera con indiscretas salidas nocturnas, como esta para la que veo que se prepara Su Alteza.

[60] *esa mujer no es de clase alta*

[61] *Una noche clara, la dama, presa de la inquietud, estaba acostada contemplando con envidia la serenidad con que la luna iluminaba el cielo. Incapaz de resistir el deseo, tomó el pincel y escribió este poema al príncipe:*
La luna observo

A mudança de estação transmuta-se na decisão da dama em escrever ao príncipe comprovando a pureza de seus sentimentos. Atsumichi vai visitá-la e após mais trocas de cartas-poemas, mesclados a comentários maldosos da corte, decide convidá-la para viver na corte. De início, conforme demarca a narradora, que descreve os pensamentos da dama, ela sofre com a tristeza de ficar longe de seu amado, mas depois se sente honrada pelo convite, visto que durante o relacionamento com o irmão mais velho não houve essa mesma conduta. Há ainda a descrição do pensamento do príncipe sobre a dama, reafirmando a sua decisão de cavalheiro:

> Foi pela magia do céu da outra noite, ou pelos enamorados sentimentos do príncipe, o caso é que a partir de então Sua Alteza não deixava de pensar nela e de visitá-la assiduamente. “Não tenho dúvida”, dizia, “de que, contra o que dizem as más línguas, ela não é uma mulher nem irresponsável nem falsa; em vez disso, é discreta e elegante” (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 133, tradução nossa)[62]

Percebemos que na transição da voz narrativa de terceira para primeira pessoa, descrita nos pensamentos das personagens, reafirmam-se dois discursos, ou dois diários, sendo construídos. No primeiro diário, temos a narração em terceira pessoa das idas e vindas do casal e, no segundo diário, em primeira pessoa, uma imensa justificativa da seriedade, conduta e habilidade poética da dama.

Com o início do inverno, momento mais solitário, a dama passa a ponderar mais profundamente sobre o convite do príncipe de viver no palácio.

> A senhora não tinha certeza se aceitaria o convite de Sua Alteza. Por um lado, ela queria agradá-lo e assim, consequentemente, prestar um serviço à família imperial; por outro, no entanto, ela temia ficar mal

---

en mi casa ruinosa,
y me pregunto
pensativa: ¿a quién
mis penas podré contar?
-Ve al palacio imperial y entrega esta carta al paje. Ukon no Jo- le encargó la dama a una joven criada, apenas una niña.
Cuando el paje recibió la carta, había mucha gente hablando con el príncipe, por lo que no tuvo ocasión de entregársela. Tuvo que esperar a que todas las visitas se hubieran ido. Nada más leer el poema, el príncipe ordenó al paje:
-¡Rápido! Como siempre, dispón de todo lo necesario para salir.

[62] *Fuera por la magia del cielo de la otra noche, o por los enamorados sentimientos del príncipe, el caso es que a partir de entonces Su Alteza no dejaba de pensar en ella y de visitarla asiduamente. “No cabe duda”, se decía, “de que, en contra de lo que dicen las malas lenguas, no es una mujer ni casquivana ni insincera: antes bien, es discreta y elegante”.*

> devido à sua falta de experiência na corte. “Além disso”, pensava, “faz uns anos eu recusei ir ao palácio para participar do serviço do príncipe herdeiro. [...] Dessa forma poderia calar de uma vez as más línguas que afirmam que sou uma mulher frívola simplesmente porque muitos homens me enviam mensagens apaixonadas, às quais não faço nenhum caso. Só me importa o príncipe, e, além disso, é a única pessoa em que posso confiar...” (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 135, tradução. nossa)[63].

A inserção do pensamento da dama, ao invés da descrição narrativa em terceira pessoa, além de demonstrar uma estratégia moderna para a época, em que as mulheres não assumiam o centro da narrativa, também garante maior verossimilhança da situação, pois temos a versão dos bastidores do relacionamento e o foco nos comentários da corte. O *Diário da dama Izumi*, ao combinar a voz narrativa em terceira e primeira pessoa, funde em seu enredo características da ficção narrativa do *monogatari* à confessionalidade da lírica, já desenvolvida pela autora antes da produção do diário.

Após muitos meses de idas e vindas e cartas trocadas que reforçavam os sentimentos do casal, o príncipe decide levar a dama em segredo para o palácio imperial, apresentando-a em momento propício como sua esposa. Sabendo que Atsumichi já tinha uma esposa, irmã mais nova da imperatriz, a dama entende que ficará em um pavilhão no interior do palácio a fim de evitar expor o relacionamento do casal.

> Com efeito, quando o palanquim chegou ao seu destino, a senhora percebeu que não se enganara: "É o que eu esperava", pensou. Ela estava em um pavilhão isolado e onde tudo, até a presença de alguns criados, foi arranjado para que ela vivesse permanentemente e em completo sigilo. “Foi muito discreto de sua parte ter me trazido sem chamar atenção. Melhor assim, que as pessoas não saibam quando eu vim”. Ao amanhecer, ela despachou o criado à sua casa para lhe trazer a caixa de pentes e outros objetos pessoais.
> Enquanto o príncipe estava com ela, eles nunca abriram os *kôshi* das portas. Os quartos que a senhora ocupava eram bastante sombrios, então o príncipe disse:
> – Logo que possível lhe levarei para os aposentos da ala norte do palácio. Sei que este lugar não é dos melhores, pois fica bem próximo ao corredor do edifício.
> – Faça o que achar melhor. Sempre vou concordar – respondeu a senhora.
> O príncipe sorriu e disse:

[63] *La dama no estaba tan segura de si le convenía aceptar la invitación de Su Alteza. Por un lado, deseaba complacerlo y así, de paso, rendir un servicio a la familia imperial; por otro sin embargo, temía quedar mal debido a su falta de experiencia en la corte. “Además”, pensaba, “hace unos años ya rechacé irme al palacio para entrar al servicio del príncipe heredero. [...] De esa forma podría acallar de una vez las malas lenguas que afirman que soy una mujer frívola simplemente porque son muchos los hombres que me envían mensajes con palabras apasionadas de las que no hago ningún caso. Solo me importa el príncipe y es, además, la única persona en quien puedo confiar…”*

> – Repito: tenha muito cuidado quando não estiver comigo, principalmente à noite. Os olhos de alguns curiosos poderiam te descobrir. Em alguns dias, lhe levarei aos aposentos ocupados pela dama de companhia Senji. É um local muito discreto onde não há risco de que lhe vejam. (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 174-175, tradução nossa)[64].

Nesse longo excerto, em que caminhamos para o final do diário, a narradora aceita o convite do príncipe de ir viver com ele, mas ao mesmo tempo é surpreendida por ser levada para o palácio, atitude nada comum para um homem da posição social de Atsumichi, irmão do príncipe-regente, que já tinha uma esposa morando no palácio imperial. A atitude audaciosa do príncipe remete à figura do cavalheiro que, de maneira heróica, transgride as regras sociais pré-estabelecidas por amor à dama, tirando-a de uma situação de vergonha, atribuindo-lhe uma posição de destaque por estar vivendo com ele.

Apesar da atitude nobre de Atsumichi ao assumir seu relacionamento com Izumi, ele mantém a poetisa vivendo com ele em segredo, a fim de resguardar a si mesmo de críticas e fofocas. A dama não se opõe à atitude do príncipe, nem à condição de viver escondida, por conhecer as regras sociais e cerimoniais da corte. Embora ele pudesse ter uma segunda esposa, ela não poderia viver no mesmo espaço que a primeira – a princesa. Além disso, apenas o fato de ter sido trazida para o palácio – "era o que eu esperava" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 174, tradução nossa)[65] –, atestaria o amor verdadeiro do príncipe por ela, e sua atitude nobre já seria o suficiente para que ela, mesmo às escondidas, permanecesse a seu lado:

> De fato, não se passaram dois dias e o príncipe a transferiu para os aposentos da ala norte, para escândalo de seus habitantes. A notícia

---

[64] *Efectivamente, cuando el palanquín llegó a su destino, la dama comprendió que no se había equivocado: "Es lo que había esperado", pensó. Estaba en un pabellón apartado y donde todo, hasta la presencia de unas sirvientas, estaba dispuesto para que viviera allí permanentemente y con todo sigilo. "Ha sido muy discreto por su parte haberme traído sin llamar la atención. Mejor así, que la gente no sepa cuándo he venido". Cuando amaneció, despachó a su sirvienta a su casa para que le trajera la caja de los peines y otros efectos personales.*
Mientras el príncipe estaba con ella, nunca abrieron las kōshi de las puertas. Los aposentos que ocupaba la dama eran bastante sombríos, por lo que el príncipe le dijo:
-Tan pronto como sea posible, te trasladaré a los aposentos del ala norte del palacio. Ya sé que este lugar no es el mejor, pues está muy cerca del pasillo del edificio.
-Haced lo que mejor os parezca. Yo estaré siempre de acuerdo- contestó la dama.
El príncipe sonrió y dijo:
-Te lo repito: ten mucho cuidado cuando no estés conmigo, especialmente por las noches. Podrían descubrirte los ojos de algún curioso. Dentro de unos días, te llevaré a los aposentos que ocupa la dama de compañia Senji. Es un lugar muy discreto donde no hay ningún riesgo de que te ven.

[65] *"Es lo que había esperado"*

> se espalhou rapidamente e as damas da princesa correram para contar a ela. A princesa reagiu assim: "Não é a primeira ofensa que Sua Alteza me faz. Mas desta vez a sua falta de decoro supera todas as anteriores. E, além disso, com uma mulher de classe inferior! Mas, claro, para ele, ela será a mais maravilhosa do mundo. Como sabe que errou, fez tudo em segredo, sem me contar nada. Que infâmia!" (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 175, tradução nossa)[66].

Apesar de toda a precaução tomada por Atsumichi em manter seu relacionamento com Izumi em completa discrição, ao levá-la para um aposento maior todos os moradores ficaram sabendo de sua presença, gerando atrito com a primeira esposa, a princesa. Nota-se, no trecho acima, que a grande inquietação da princesa não se relacionava diretamente à nova esposa do príncipe, mas sim ao *status* social de Izumi, que, além de mais velha que Atsumichi, já havia contraído outros matrimônios, e não fazia parte da classe nobre japonesa, o que significaria para a princesa uma ofensa à sua posição social.

Após essa passagem, Atsumichi e a princesa se encontram, ela desabafa entre lágrimas sobre a postura do marido que a tornava motivo de risos e comentários no palácio por ele ter trazido, pessoalmente, uma segunda esposa para viver com ele no mesmo espaço que a princesa. Embora ele tente explicar seus motivos, alegando que era perseguido pelas damas da princesa, fica claro nesse momento que tanto Izumi quanto a princesa, embora pertencentes a classes sociais diferentes, sofriam acusações ou comentários maldosos devido à relação mantida com Atsumichi. Ambas, perante a sociedade, estão à mercê da figura masculina e das escolhas dele, nenhuma das duas pode optar por aquilo que lhe é mais conveniente. Essa possibilidade de compreensão da vida social feminina nos é dada por meio da escolha narrativa da descrição dos diálogos entre eles.

A princesa, entretanto, não aguentando a pressão e os comentários sobre a segunda esposa de seu marido, decide voltar à casa dos pais, após ter recebido uma carta de sua irmã mais velha, a imperatriz, orientando-a a se

---

[66] *En efecto no se pasaron dos días cuando el príncipe la trasladó a los aposentos del ala norte para escándalo de sus moradores. La noticia se propagó rápidamente y las damas de compañia de la princesa corrieron a decírselo a esta. La princesa reaccionó así: “No es la primera ofensa que me hace Su Alteza. Pero esta vez su falta de decoro supera todas las anteriores. ¡Y, además, con una mujer de clase inferior! Pero, claro, para él será la mujer más maravillosa del mundo. Como sabe que ha hecho mal, la ha traído con todo secreto y sin decirme nada. ¡Qué infame!”*

afastar do palácio. Izumi, por outro lado, sentia-se culpada pela atitude da princesa, mas nada podia fazer, pois causaria mais transtorno ao príncipe.

> A dama estava do seu lado, e ao ouvir essas razões, sentiu no peito uma pontada de dor e uma angústia insuportável, porém como não era sua responsabilidade expressar seus sentimentos, ela permaneceu em silêncio, limitando-se a ouvir com o coração pesado. “Não deveria eu ir antes da princesa, voltar para minha casa por uma temporada? Melhor sofrer ao ouvir isso...". Porém, julgando que o mal já havia sido feito e que se ela partisse poderia piorar a situação, ela permaneceu no palácio a serviço de Sua Alteza. "De qualquer forma", pensou, "morando aqui ou em minha casa, não estarei livre de preocupações". (IZUMI SHIKIBU, 2017, p. 180, tradução nossa)[67].

Em seguida à passagem supracitada, o diário termina com o retorno da princesa à casa dos pais, sem conseguir sucesso em sua relação com o príncipe. Entretanto, a dama, e agora segunda esposa de Atsumichi, salienta em seu discurso que não interferiu diretamente no afastamento do príncipe e da primeira esposa, e solidariza-se pela situação dela, visto que, sendo uma mulher que já havia vivido outras experiências, permanecendo no palácio ou não, ela não estaria livre de comentários maldosos e de sofrimentos.

A última parte do diário ressalta, assim como todo o relato, que o sentimento que une o casal é puro e não foi planejado, sofrendo mudanças naturais como as estações do ano. Sendo assim, nasce e floresce na primavera, baseando-se na troca de poemas de amor, vence as fortes chuvas de verão, metaforizadas nas fofocas, dúvidas e até mesmo diferenças sociais, se fortalece durante o longo outono, em que a dama revela seu coração e sentimentos, e ao final o amor vence no inverno. Em um segundo nível narrativo, conforme já observado durante a análise, o enredo auxilia em atestar a conduta digna da dama, que, apesar dos comentários maldosos e mal entendidos, mantém-se irrepreensível. A descrição da cena de ciúmes da primeira esposa e o afastamento de Atsumichi destoa do restante da narrativa idealizada, trazendo uma perspectiva mais realista sobre os fatos, em que a narradora novamente

[67] *La dama estaba a su lado y, al oír estas razones, sintió en el pecho una punzada de dolor y una angustia insoportable, pero como no le correspondía expresar sus sentimientos, se quedó callada limitándose a escuchar con el corazón acongojado. “¿No debería irme yo antes que la princesa, volver una temporada a mi casa? Todo antes que sufrir oyendo esto…”. Sin embargo, juzgando que el mal ya estaba hecho y que si se fuera, podría empeorar la situación, permaneció en palacio al servicio de Su Alteza. “De todas maneras”, pensó, “viva aquí o en mi casa, las preocupaciones no me faltarán”.*

nos põe diante dos fatos como eles aconteceram. Conforme atesta Walker (1977),

> A autora do *Diário* narra a história em dois níveis. Em um nível, de tradição poética, a autora observa o desenvolvimento do caso de amor da poetisa e do príncipe em termos de momentos estéticos, em um padrão codificado de desenvolvimento, cuja atmosfera predominante é a resignação melancólica. Aqui, em seu desejo de celebrar a tradição ao invés de retratar mudanças, a autora apresenta um namoro ideal. [...]
> No segundo nível, de realismo, a autora observa Izumi como uma pessoa que pesa ativamente os eventos do namoro em sua mente e os analisa com uma visão de ação futura. (WALKER, 1977, p. 174, tradução nossa)[68].

De fato, no *Diário da dama Izumi*, ao fundir dois gêneros literários e construir duas obras concomitantemente, por meio da voz narrativa, a autora apresenta tanto a técnica refinada que a poetisa possuía, sendo essa sua forma de sedução, assim como, de maneira subliminar, uma crítica, ao expor como se dá seu relacionamento com Atsumichi. O seu público leitor já conhecia os fatos antecipadamente, por isso, a narradora não se demora em apresentar as personagens, entretanto, não temos apenas uma narração em terceira pessoa, distante das cenas, ao contrário, ao optar por dar espaço aos diálogos e pensamentos do casal, a autora promove a sua perspectiva dos fatos, trazendo a mulher para o centro do enredo. A estrutura narrativa desse diário se refletirá nas produções modernas, conforme veremos na seção seguinte.

1.3 Literatura de autoria feminina moderna

Durante cerca de quatro séculos seguintes[69], a produção feminina diminuiu de forma drástica, provavelmente devido à tomada do poder pelos militares, dando origem a várias guerras civis em alguns pontos do país. Feudos

---

[68] *The author of the Diary is narrating the story on two levels. On one level, that of the poetic tradition, the author sees the development of the love affair of the poetess and the Prince in terms of aesthetic moments in a codified pattern of development whose predominant atmosphere is melancholy resignation. Here, in her desire to cele- brate tradition rather than depict change, the author presents an ideal courtship. [...]*
On the second level, that of realism, the author sees Izumi as a person actively weighing the events of the courtship in her mind and analyzing them with a view to future action.

[69] Após o período Heian, inicia-se o período medieval dos samurais. A troca de liderança entre os generais ocorria por meio de batalhas entre os feudos. Assim, esse longo período se passa de 1185 a 1867, quando o xogum, já enfraquecido, passa a manter relações comerciais mais abertas com os países vizinhos, a nação goza de certa paz e a literatura popular volta a florescer.

foram criados, liderados pelos generais escolhidos pelo Xogunato Tokugawa[70], que transferiu a capital de Heian (Kyoto), para Edo, atual Tóquio. Embora os romances, ensaios e coletâneas de poesia escritas por mulheres tivessem cessado, um gênero sobreviveu ao clima de lutas: o diário. No período medieval as mulheres passam a ser educadas sob padrões mais rígidos do que no período anterior, uma vez que se apregoava a não evolução espiritual da alma feminina e, devido aos conflitos entre feudos, elas ficavam confinadas aos castelos de seus senhores.

Apesar de toda essa mudança política e social, algumas mulheres, por meio da escrita e de favores sociais, conseguiram se deslocar dentro do país e escreveram seus diários. As mais conhecidas são Inoue Tsujô (1660-1738) e Iseki Takako (1785-1845).

Inoue vivia em Marugame, extremo sul do Japão e, devido às suas habilidades com a escrita e à sua inteligência excepcional, foi convidada para servir como dama de companhia à mãe de um famoso general de Edo. A jovem havia lido os clássicos do período Heian, além de dominar a poesia chinesa. Porém, ao chegar à capital, deparou-se com uma cidade comercial, que não valorizava mais as artes refinadas do período clássico. Inoue escreveu dois diários: *Tôkai Kikô* (*Jornada através da Costa Oeste*), em que narra a difícil travessia pelo país até chegar à capital, visto que, sendo mulher e não possuindo um sobrenome masculino, chamava a atenção por onde passava; e *Edo nikki* (*Diário de Edo*), seu diário mais longo, no qual descreve os dias tediosos na casa de sua senhora, servindo-a e lendo para o entretenimento dos visitantes da casa. Nesse último diário podemos encontrar também alguns poemas de sua autoria que chamaram a atenção de alguns generais frequentadores da casa em que Tsujô vivia, mas, em uma época de preocupações militares, a dama não alcançou o reconhecimento devido.

O *Diário de Iseki Takako* (*Iseki Takako nikki*), de Iseki Takako, foi descoberto em 1972 por estudiosos da literatura do período medieval japonês. A obra é considerada do mesmo nível de produção de escritores clássicos como

[70] O xogunato, sistema de governo predominante no Japão de 1192 a 1867, baseado na autoridade do xogum como supremo líder militar que submetia até mesmo a autoridade do imperador, numa espécie de ditadura militar feudal, teve como representante significativo Tokugawa Ieyasu, primeiro líder e fundador do período conhecido como Xogunato Tokugawa, Período Tokugawa, Xogunato Edo ou Período Edo.

Takizawa Bakin[71] (1767-1848) e Sei Shônagon, a dama da Corte de Heian, visto que a autora mescla temas cotidianos simples a profundas reflexões ensaísticas, assim como fazia a dama de Heian. Iseki escreveu seu diário entre seus 15 e 16 anos, quando contraiu matrimônio com um dos suboficiais do xogum, que tinha apenas 19 anos. A autora teve acesso aos altos círculos da política e os descrevia com contentamento. No diário, ela descreve não apenas o dia a dia de uma esposa de militar, mas também as mudanças políticas e o seu desagrado quanto às influências estrangeiras, como o *rangaku*[72] e o comércio holandês, que, segundo a autora, afetariam a soberania do xogum.

Apenas uma das autoras viajou de fato, mas a riqueza das obras está em poder observar como as mulheres no período medieval japonês pensavam e agiam. Apesar da habilidade literária, Tsujô só pôde se deslocar dentro do país com documentos expedidos pelo general e Takako só tinha trânsito em meio à sociedade medieval também por possuir ligações sociais com os generais. Portanto, ambas tinham seus movimentos dirigidos pela sociedade patriarcal.

Após o período medieval e a abertura total dos portos japoneses no período Meiji (1868-1912), o poder volta às mãos do imperador. As viagens entre as cidades japonesas tornam-se mais acessíveis, no entanto, a saída para o exterior permanece sendo permitida apenas com autorização do imperador. Nesse momento, no qual o país busca ser reconhecido por outras nações e há uma necessidade imediata de acompanhar a evolução tecnológica, muitos estudantes japoneses são escolhidos pelo governo para estudarem no exterior, principalmente a ciência da guerra, com o fim de trazer à nação japonesa uma "importação cultural" do Ocidente.

Entre os estudantes, ressaltamos dois que se tornaram grandes escritores do Período Meiji e posteriormente publicaram obras que representaram o reflexo do Japão moderno. Enquanto o jovem médico Mori Ôgai (1862-1922), formado em medicina com apenas 18 anos, foi enviado à Alemanha a fim de estudar Medicina Higienista, sob ordem imperial de observar a ciência militar alemã,

[71] Romancista do final do período Edo (1600-1867). Sua obra mais conhecida é *Nansō Satomi Hakkenden* (*As crônicas de Satomi e os oito cães*), sendo este trabalho uma das maiores obras *yomihon* ("livros para leitura", em oposição aos livros ilustrados, mais comuns à época) do século XIX.

[72] Estudos da língua e medicina alemã. Embora historicamente os japoneses estivessem isolados de qualquer país estrangeiro, os generais da mais alta patente tinham acesso ao estudo da língua e ciência alemã, e ao comércio de armas com os holandeses.

Natsume Sôseki (1867-1916) foi enviado à Inglaterra a fim de aprofundar seus estudos em literatura inglesa e trazer ao Japão a visão do Ocidente em desenvolvimento (pós-Revolução Industrial) em um país em que o governo japonês acreditava que se mantivessem as tradições culturais. Ambos escreveram diários que tratam de seu cotidiano no exterior.

Ôgai Mori, de sua viagem saindo de Tóquio até Yokohama, escreveu o *Kôsai nikki* (*Diário de viagem até o Ocidente*), narrando a empolgação de viajar até a Europa, onde permaneceu por três anos. De sua estadia na Alemanha, onde morou em Leipzig, Munique e Berlim, escreveu o *Doitsu nikki* (*Diário da Alemanha*), deixando suas impressões sobre as pessoas, os hábitos e a cultura alemã. Ôgai falava fluentemente alemão, assim a língua não foi problema ao jovem, que frequentava os altos círculos sociais alemães e gostava de discutir literatura europeia e ouvir pontos de vista sobre a cultura japonesa. Segundo Keene, diferentemente dos diários femininos, onde a sensibilidade e a observação da natureza são o cerne, Ôgai Mori não possuía interesse em cenários naturais, mas seu foco incomum, que "quase sempre dava uma breve descrição da aparência das pessoas que ele encontrava antes de relatar o objetivo principal de seu diálogo" (KEENE, 1995b, p. 196, tradução nossa)[73], eram rostos. Os diários do autor parecem ter sido pensados como um manual de etiqueta da cultura alemã, tendo como finalidade a publicação após seu retorno ao Japão, pois não há trechos sobre relacionamentos, festas ou dificuldades de adaptação cultural. Talvez, lembrando Calligaris (1998, p. 49), o autor não necessariamente seria como ele é descrito no diário, mas se recriava a partir de sua narrativa.

Em contrapartida, o diário de Sôseki Natsume destoa completamente do tom eufórico de Ôgai Mori. Nos relatos de viagem, Sôseki evidencia um olhar mais maduro sobre a cultura europeia. Alguns estudiosos da obra desse autor ressaltam que, talvez pela idade com que fez a viagem (o autor já tinha 33 anos e era casado), ou talvez porque possivelmente não tinha interesse de publicar o diário, mas sim utilizá-lo como fonte de inspiração para futuras pesquisas sobre literatura inglesa, "as passagens são geralmente breves rememorações de si

[73] *almost always gave a brief description of the appearance of people he met before he related the subject matter of their conversation.*

mesmo, do que ele fez ou pensou num certo dia" (KEENE, 1995, p. 214, tradução nossa). Em Londres, o escritor relata sua dificuldade com a língua e a interação social, visto que passou a ter crises depressivas. Para Keene (1995b), o diário de Sôseki é um claro relato do confronto entre Ocidente e Oriente.

Embora o aumento da produção literária do gênero romanesco, na virada do século, tenha sido a marca estilística dos escritores japoneses, nota-se que alguns defendiam um total rompimento com os padrões das narrativas clássicas japonesas, por terem vivido no exterior ou pelo contato com a literatura estrangeira, que já contava com traduções para a língua japonesa, e outros em um caminho oposto buscavam na releitura de obras tradicionais uma nova forma de produção literária. Da união dessas múltiplas influências – do cânone clássico à literatura estrangeira, nasce o que muitos estudiosos chamaram de *Watakushi shôsetsu* ou *Shi shôsetsu*, literalmente Romance do Eu. Nas palavras de Nagae (2006), as características deste gênero são:

> Nota-se, nesse gênero, que a escolha do foco narrativo em terceira pessoa é menos comprometedora. Ao passar para o discurso indireto livre, o narrador assume os atos e sentimentos da personagem principal, mas sempre será uma terceira pessoa e não a primeira pessoa, o autor. O Romance do Eu é uma tentativa de enxergar-se a si mesmo, pois cada um enxerga o que está ao alcance de sua visão sem, contudo, enxergar o que o outro vê.
> O Romance do Eu, no entanto, não é puro monologismo. Dialoga com seus pares, que estão em consonância com os sentimentos do protagonista, pessoa acuada e sem poder de ação, porque é reprimida e tolhida. Parodia as obras estrangeiras europeias que entram no Japão, mas insere o que há de mais inato no japonês, seu próprio eu, a tradição dos ensaios, diários e o lirismo poético (NAGAE, 2006, p. 132).

Embora o Romance do Eu tenha sido um grande passo de transformação estética na produção literária japonesa, essa liberdade na escrita não foi dada às mulheres que se "aventuravam na escrita". Para elas, embora tivessem tido as mesmas influências que seus pares masculinos, a fim de serem aceitas nos grupos literários e consequentemente terem suas obras publicadas, precisavam seguir um código em suas criações escritas. Esse código para a produção literária de autoria feminina tinha como base um estilo linguístico e estrutural no qual as personagens femininas não "falariam" como uma mulher do período Meiji, com seus maneirismos e sotaques, mas sim performariam uma feminilidade elitizada. O enredo da obra também deveria seguir esse mesmo pressuposto, voltando-se para temas que, de certa maneira, ensinassem as mulheres a viverem harmoniosamente com seus cônjuges.

A criação desse “código literário” no qual as personagens mulheres performariam uma feminilidade discursiva, devia-se a dois fatores: as mulheres que passaram a escrever literariamente no período Meiji estavam sob a tutoria de escritores homens, que lhes “ensinariam” o ofício da escrita aos moldes da época; além disso, essa tutoria masculina tinha como referencial feminino os atores que performavam as personagens femininas no teatro Kabuki. Sendo assim, essas escritoras precisavam garantir, ao mesmo tempo, que seu discurso representasse suas ideias, porém sem fugir das indicações feitas por seus tutores, garantindo-lhes um espaço de publicação e respeito nos círculos literários. Segundo Saito (2010), citando Seki Reiko (1993), essa forma estilística chamada de “travesti feminino”, terá como foco uma reinterpretação do estilo dito como feminino, em que,

> Todas as escritoras desse período, ao que parecia, tinham que seguir uma linha estreita. Sua narrativa deveria ser natural e moderna, mas ao mesmo tempo, em um esforço para ser feminina, elas tinham que se expressar de maneiras menos vulgares e de forma que iam além do discurso regular do dia a dia. Seki Reiko definiu tais estilos/formas literárias – apropriados para escritoras – como *josô buntai* ou "escrever em travesti feminino". De acordo com Seiki, *drag* feminino é definido como as "expressões femininas normativas criadas por escritores do sexo masculino para representar a feminilidade (por exemplo, textos narrados por uma mulher ou escritos sobre uma protagonista feminina)” [...] Assim, essa feminilidade idealizada no estilo literário, embora inventada por escritores do sexo masculino para representar personagens femininos ou um modo feminino, teve um efeito completamente diferente quando empregada por escritoras. Para as escritoras, o *josô* resultou na supressão de sua criatividade (SAITO, 2010, p. 150-151, tradução nossa)[74].

Essa “maneira” de escrever pré-estabelecida para as escritoras, embora não representassem a linguagem e a sociedade da época, levou-as, em um primeiro momento, à supressão de sua criatividade e à criação de um ideal de feminilidade presente na sociedade japonesa ainda hoje. Entretanto, algumas

[74] *All women writers of this period, it appeared, had to walk a narrow line. Their narratives were to be natural and modern, but at the same time in an effort to be feminine, they had to express themselves in less vulgar ways and in ways that went beyond regular day-to-day discourse. Seki Reiko defined such literary styles/forms - appropriate for women writers - as josō buntai* 女装文体 *or "writing in female drag." According to Seki, female drag is defined as This content the "normative feminine expressions created by male writers to represent femaleness (e.g. texts narrated by a woman or written about a female protagonist)." [...] Thus this idealized femininity in the literary style, while invented by male writers to represent female characters or a female mode, had a completely different effect when employed by women writers. For the female writer, josō resulted in a suppression of creative thought.*

autoras encontraram brechas nessa hierarquia pré-estabelecida, como é o caso de Ichiyô Higuchi (1872-1896):

> Ao longo de sua carreira, Ichiyô desenvolveu uma forma estratégica de *josô buntai*, que no caso dela incluía uma combinação de um estilo de escrita particular (*gazoku setchû* – um estilo misto de narrativa clássica e diálogo coloquial), configuração de personagem (colocar a mulher em um sistema patriarcal) e o modo narrativo (narrativa em primeira pessoa). (SAITO, 2010, p. 152, tradução nossa)[75]

A autora, que é uma das maiores vozes do período Meiji, recriou, por meio da narrativa em primeira pessoa tanto em seus diários quanto em seus romances - as protagonistas assumem a voz da narrativa, uma forma de poder descrever a realidade das pessoas que viviam à margem do crescimento social, principalmente mulheres, mesclando-a a uma profunda crítica social e lirismo advindos de suas leituras de poesia e narrativas clássicas de autoria feminina. Comprovando as influências da literatura clássica japonesa tanto em sua produção íntima quanto ficcional.

Ichiyô Higuchi (1872-1896) teve sua coletânea de diários publicados em 1912. No entanto, Keene (1995b, p. 285-286) e muitos outros estudiosos japoneses da obra da autora duvidam da veracidade dessa publicação após a morte da autora, em 1896, pois o conteúdo parece contradizer sua biografia, já que houve edições no texto da obra com o propósito de atestar a imagem de uma mulher abnegada de valores financeiros, até a sua publicação do diário integral em 1970. Em vida, Ichiyô lutou muito para conseguir publicar seus textos, tendo passado por necessidades financeiras. Porém, em seu diário encontramos todo um planejamento de leituras e encontros com pessoas que poderiam ajudá-la a publicar seus romances, o que desabonaria, para alguns estudiosos mais tradicionais, a biografia exemplar de Ichiyô Higuchi, vista como exemplo de abnegação e resiliência em prol de sua produção literária. Observando a escrita da autora, que copiava o estilo japonês clássico, e o aspecto confessional de sua obra, capaz de descrever um cotidiano duro para as mulheres daquele período, sem acesso à escola e ao trabalho com a mesma valorização salarial que o trabalho masculino, os diários de Higuchi reforçam nossa hipótese de que, mais

[75] *Ichiyō developed a strategic form of josō buntai, which in her case included a combination of a particular writing style (gazoku setchū - a mixed style of classical narrative and colloquial dialogue), character setting (placing a woman in the patriarchal system), and narrative mode (first-person narration).*

do que autobiográfica, a obra seria memorialística, tendo como finalidade manter viva a memória das mulheres daquele período.

Conforme dissemos há pouco, a biografia de Ichiyô por vezes se sobrepõe à sua produção literária, reforçando um imaginário errôneo de que a escritora só produziu os romances tão marcantes daquele momento devido às dificuldades financeiras que passou em vida, e não por seu talento e esforço, o que a nosso ver reduz a produção da autora.

Para Van Compernolle (2006), "a imagem da "última mulher do Japão antigo" (*furui Nihon no saigo no onna*), que tem suas raízes na recepção das obras de Ichiyô por alguns de seus contemporâneos, apegou-se tenazmente a ela, como uma imagem fácil o suficiente para construir, dados os enraizamentos óbvios de seu texto na tradição clássica e a própria filiação de Ichiyô com o conservador, se olharmos para os círculos poéticos da época" (p. 03-04, tradução nossa)[76]. Por esse motivo, em muitos estudos sobre a obra da autora, seus mais de 50 volumes dos diários que cobrem a vida dos 15 aos 24 anos não são citados, visto que trazem uma disparidade clara dessa imagem vitimizada e disseminada por anos a fio.

Keene (1995b) ressalta que os diários de Higuchi trazem uma perspectiva única sobre a produção literária de seu tempo, assim como comprovam a técnica da autora. Nas palavras do estudioso,

> Mesmo supondo que eles estão errados, e que os editores em nada alteraram o texto original, o diário é tão visivelmente literário que só podemos supor que Ichiyô, apesar de afirmar no diário que não escreveu para os olhos de outras pessoas, pelo menos subconscientemente desejava publicar o diário, seguindo as tradições das grandes mulheres japonesas do passado, manipulando seu relato de eventos, a fim de aumentar sua qualidade literária. (KEENE, 1995b, p. 284-285, tradução nossa)[77].

Assim, seguindo uma tradição clássica, que apresentamos na seção anterior, a escritora propõe mesclar ao estilo clássico diarístico descrições cada

---

[76] *the image of "the last woman of old Japan" (furui Nihon no saigo no onna), which finds its roots in the reception of Ichiyō's works by some of her contemporaries, had clung rather tenaciously to her, an image easy enough to construct given the obvious rootedness of her texts in the classical tradition and Ichiyō's own affiliations with the conservative, backward-looking poetic circles of the day.*

[77] *Even supposing they are wrong, and that the editors in no way tampered with the original text, the diary is so conspicuously literary that we can only assume that Ichiyō, despite her claim in the diary that she did not write for other people's eyes, at least subconsciously wished to published the diary, following in the traditions of the great Japanese women of the past, manipulating her account of events in order to heighten their literary quality.*

vez menos poéticas, mais realistas, do dia a dia da mulher na nova sociedade de Meiji, que, sob um viés capitalista, colocava à margem do grande crescimento econômico e arquitetônico de Tóquio as mulheres, as crianças e os idosos. Os romances e o diário da autora representaram a voz daqueles que não eram vistos e ouvidos, colocados na periferia dos bairros, sem acesso ao desenvolvimento que acontecia na metrópole.

A autora, desde muito jovem, demonstrava talento para a escrita, por isso, seu pai, um homem simples que decidira mudar à cidade grande e com grande esforço comprara um título de samurai, colocou-a em uma escola para que ela aprendesse a ler e a escrever. Na época, a escolaridade para meninas ainda era mínima e voltada para a aprendizagem de tarefas domésticas. Em seu diário, a autora relata,

> Desde os sete anos, descobri que tinha livros de histórias ilustrados, e costumava dar-me ao luxo deles, esquecendo-me de brincar com uma bola ou com uma raquete. Entre os livros de histórias, os que mais gostei foram as biografias de grandes homens e heróis. As ações de homens cavalheirescos e justos pareciam penetrar profundamente em minha mente, e eu costumava ficar emocionada com tudo o que era galante e brilhante. (HIGUCHI, 1957, p. 173, tradução nossa)[78].

De acordo com o excerto do diário de Ichiyô, percebemos que desde a infância a literatura teve espaço em sua vida, o que levou o pai a matriculá-la em uma escola, na qual aprenderia poesia clássica japonesa, *waka*. Mas foi apenas aos catorze anos, em 1886, que seu pai, por meio de um arranjo com um amigo, conseguiu matricular a menina em uma escola particular, a Hagino-ya, dirigida por Utako Nakajima, onde a jovem receberia toda a instrução formal em *waka* e literatura clássica japonesa oferecida às mulheres na época. “Nessa escola, ela foi treinada na escola ortodoxa de *waka* conhecida como *Keien-ha*, ou escola de Kagawa Kageki, e aderiu intimamente ao estilo do *Kokinshû"* (TANAKA, 1957, p. 174, tradução nossa)[79].

A influência de sua formação poética e clássica é sentida em todas as suas obras, porém, no início de sua carreira Ichiyô não conseguia publicar seus

---

[78] *From the age of seven I was fond of illustrated story books, and I used to indulge in them forgetting all about playing with a ball or a battledore. Among the story books, what I liked best were biographies of great men and heroes. The deeds of chivalrous and righteous men seemed to penetrate deep into my mind, and I used to be thrilled over anything that was gallant and brilliant.*

[79] *In this school, she was trained in the orthodox school of waka called Keien-ha, or Kanagawa Kageki's school, which adhered closely to the style of the Kokinshū.*

trabalhos por ter uma linguagem muito “antiga”, em oposição à modernidade adquirida pela literatura europeia que atingia os literatos de Meiji.

Apesar de seu esforço nos estudos literários, a escassez financeira sempre foi um grande problema na vida da escritora, que em muitos momentos sentiu-se envergonhada pelas roupas ou por não morar em lugar mais privilegiado. Segundo Tanaka (1957), “Ichiyô encontrou um senso de valor compensador no lado espiritual da vida, e embora externamente pudesse parecer miserável, ela possuía um coração orgulhoso que não se rendia a ninguém” (p. 175, tradução nossa)[80]. Isso significaria que, embora a autora sofresse os efeitos das mudanças sociais, como a morte do pai após a perda de seu título de samurai, o que a tornou a chefe da família, tendo que sustentar sua mãe e irmã mais nova, ela sempre se manteve firme em seus objetivos.

Após o falecimento de seu pai a autora decide viver apenas de sua produção literária, seguindo o modelo de sua amiga escolar Tatsuko Tanabe (1868-1943), que assumiu o pseudônimo de Kaho Miyake e publicou o romance *O rouxinol do bosque* (*Yabu no uguisu*), à moda de *Tosei shosei katagi* (*Cenas da vida moderna estudantil*), de Tsubouchi Shôyô[81]. Kaho, assim como outras mulheres que se lançavam no universo literário no período Meiji, segue um modelo literário masculino e é tutorada por um escritor ou estudioso das Letras que a guiaria nesse novo universo, não apenas na maneira que sua narrativa deveria ser construída, mas indicando onde suas obras deveriam ser publicadas. Ichiyô, seguindo esse padrão para o início de sua carreira, procura o escritor Tôsui Nakarai (1860-1926), que foi jornalista e novelista popular e tinha conexões com o jornal *Tokyo Asahi*. Entretanto, enquanto “novos escritores equipados com a técnica europeia de escrita realista começaram a estabelecer seu lugar entre os leitores críticos da época, Tôsui e outros perdiam gradativamente seu terreno” (TANAKA, 1957, p. 176, tradução nossa)[82].

O encontro dos dois marcaria profundamente a vida da autora, que se tornaria tutelada por ele, e como não era comum naquele momento uma mulher

---

[80] *Ichiyō found a compensating sense of value in the spiritual side of life, and although outwardly she might have appeared shabby, she possessed a proud heart which yielded to none.*

[81] Tsubouchi Shoyo (1859-1935): escritor, crítico, dramaturgo, tradutor, editor e professor de literatura na Universidade de Waseda.

[82] *new writers equipped with the European technique of realistic writing had begun to establish their place among the critical readers of the time, Tōsui and others were gradually losing their ground.*

ficar sozinha com um homem conversando, sua impressão desse momento ficaria anotada em sua memória, conforme notamos no excerto do diário:

> Como ainda não estou acostumada a esse tipo de situação, minhas orelhas queimaram e os lábios ficaram secos. Não conseguia pensar em palavras e não sabia o que dizer. Tudo o que eu podia fazer era apenas me curvar repetidamente. Como devo ter parecido tola! Tenho vergonha de mim mesma... (HIGUCHI, 1957, p. 176, tradução nossa)[83].

Alguns estudiosos demarcam esse momento como o que a autora apaixonou-se por Tôsui. Embora o escritor tenha apoiado suas publicações, tendo publicado seu primeiro romance *Yamizakura* (*Flores de cerejeira em uma noite sem lua*) no primeiro volume da revista *Musashino*, uma revista literária publicada por ele para seu círculo de jovens escritores, Shioda (1956) observa que,

> se ela tivesse lido mais da literatura de seu tempo, e se ela estivesse familiarizada com a tendência literária geral, ela não teria escolhido Tôsui, que pertencia à categoria dos *gesakusha* (escritores criativos), como seu mentor. (SHIODA apud TANAKA, 1957, p. 176, tradução nossa)[84].

Assim, além de a escritora sentir a necessidade de manter essa tutela, posto que era mulher e não tinha conexões com os círculos literários, sentia-se segura em ter a figura de um protetor. Shioda (1957) observa que, caso Ichiyô tivesse o mesmo acesso à produção literária moderna que os homens, talvez buscasse outros modelos literários para seguir. As impressões de Tôsui sobre Higuchi comprovariam a proposta de Shioda (1957) sobre as dificuldades que a autora teria nesse novo campo profissional que se abria para as mulheres, por isso ele decide ajudá-la, sentindo-se responsável por ela. A autora relata essa decisão de Nakarai em seu diário:

> Hoje tenho algo que gostaria de contar a você. Não é outra coisa senão que ainda não sou um homem muito velho. Além disso, você é uma jovem que está chegando à maioridade. Acho extremamente difícil me associar a você... Portanto, pensei em uma solução. É isto. Quando a vir, vou pensar em você como um jovem, um amigo íntimo ou camarada com quem tenho me associado o tempo todo, e continuarei nossa discussão com base nisso. Da mesma forma, de sua parte, em vez de pensar em mim como um homem, você deve me considerar uma

[83] *As I am not yet accustomed to this sort of situation, my ears burned and lips became dry. I couldn't think of words and I didn't know what to say. All I could do was just to bow repeatedly. How foolish I must have appeared! I am ashamed of myself…*

[84] *if she had read more of the literature of her time, and if she had been familiar with the general literary trend, she would not have chosen Tōsui, who belonged to the category of gensakusha (imaginative writers), as her teacher.*

> garota em seu próprio círculo e me tratar de acordo. (HIGUCHI, 1957, p. 177, tradução nossa)[85].

É interessante notarmos a preocupação de Tôsui quanto à apreciação da sociedade sobre Higuchi, pois sendo ela solteira e jovem poderia sofrer com comentários maldosos acerca de sua relação com ele. Além disso, como não era comum manter uma relação tão próxima de uma mulher como colega de trabalho, ele propõe que se imaginem mutuamente como amigos do mesmo sexo, a fim de criar uma intimidade de maneira mais natural. Embora a proposta de Nakarai fosse interessante, após algum tempo Ichiyô passa a ser cobrada devido à relação próxima com seu tutor.

Nessa mesma época, a autora passa a frequentar a Biblioteca Pública de Ueno[86], onde podia ler literatura clássica e moderna e dedicar-se exclusivamente à sua escrita. Esse momento se torna importante para a produção da autora. Ao conseguir um espaço dedicado apenas para a sua escrita, desenvolvendo-a para um público leitor, aspira viver como profissional das Letras. Apesar desse desejo e esforço, em seu diário ela deixa marcadas as dificuldades para uma mulher, sem "um teto todo seu" (*A room of one's own*),viver de sua escrita:

> Já se passou quase um ano desde que comecei a escrever romances. Eu não publiquei nenhum ainda, e nenhum me satisfaz. Minha mãe e minha irmã me culpam repetidamente, dizendo que sou fraca e sempre volto ao passado... Mesmo que eu escreva para o nosso sustento, o que já é mal feito parece ruim aos olhos de qualquer pessoa. Uma vez que me declarei escritora, não ousaria escrever nada que possa ser jogado no lixo depois de lido uma vez, como é o caso da maioria dos escritores. As pessoas hoje são frívolas, e o que é bem-vindo hoje pode ser descartado amanhã em um mundo como este, mas se eu apelar para o sentimento genuíno das pessoas, e se eu retratar o sentimento genuíno, mesmo que seja uma escrita fictícia da Ichiyô, como poderia ser sem valor? Não desejo um vestido de brocado, nem procuro uma mansão imponente. Como poderia manchar meu nome, que desejo deixar marcado por mil anos, em prol de um ganho temporário? Vou reescrever até mesmo um conto três vezes e depois vou pedir ao mundo que faça um julgamento. Apesar disso, se meus esforços fossem perdidos como um mero desperdício de papel e pincel, ainda

[85] *Today I have something I'd like to tell you. It is nothing else but that I am not quite an old man yet. Besides you are a young lady just coming of age. I find it extremely difficult to associate with you… Therefore I have thought up a device. It is this. When I see you, I am going to think of you as a young man, a close friend or comrade whom I have seen associating with all along, and I will carry on our discussion on that basis. Similarly, on your part, rather than to think of me as a man, you must consider me as a girl in your own circle and treat me accordingly.*

[86] Primeira biblioteca pública no Japão, fundada em 1872, como Biblioteca Imperial em Yushimo, depois transferida para o parque de Ueno, em Tóquio.

> assim eu tomaria isso como um decreto do céu. (HIGUCHI, 1957, p. 125, tradução nossa)[87].

Nesse longo trecho retirado do diário de Ichiyô ficam claras todas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, que sem a segurança financeira ou ainda sem uma formação técnica para o mercado de trabalho que se iniciava naquele período, precisavam a todo instante provar seu talento e por vezes colaborar em revistas e publicações que não necessariamente representavam suas ideologias pessoais. A autora revela ainda a falta de apoio da família, que, vivendo em uma situação financeira fragilizada, cobrava a jovem por não ter um sustento mais estável que a produção literária. Além disso, Ichiyô reflete sobre o ato de sua escrita, entendendo-a como uma dádiva divina, e não deseja nada material, mas sim que pudesse deixar um legado de sua vida por meio de sua literatura.

Em 1892, quanto mais Tôsui e Ichiyô conviviam, a amizade e os sentimentos aumentavam. Entretanto, de acordo com os preceitos morais confucionistas, a relação não poderia acontecer. Ele era separado da primeira esposa, e Higuchi, tendo herdado as dívidas da família, não poderia contrair matrimônio, pois acarretaria problemas à família do futuro marido. Outro fator complicador dessa relação, segundo a autora comenta em seu diário, foram os comentários feitos por Natsuko Itô, amiga de Ichiyô, alertando-a sobre os comentários feitos sobre a possível relação entre o casal e a indaga – "O que você considera mais importante, obrigações sociais ou o nome da sua família?" (HIGUCHI, 1941, p. 192, tradução nossa)[88]. A escritora, em choque, embora tente provar a todos sua inocência – ela ainda havia sido questionada por sua professora Utako Nakajima –, cede à pressão social e escreve uma carta a

---

[87] *It has been nearly one year since I began writing novels. I have published none yet, and none satisfies me. My mother and sister blame me repeatedly by saying that I am weak minded and always retrospective… Even though I write for our livelihood, what is poorly done would seem poor to anyone's eyes. Once I have claimed myself a writer, I would dare not write anything that may be thrown into a waste basket after being read once, as is the case with the majority of writers. People today are frivolous, and what is welcomed today may be discarded tomorrow in a world like this, but if I appeal to the genuine feeling of the people, and if I depict genuine feeling, even if it may be a fictitious writing by Ichiyō, how could it be without value? I do not desire a brocade gown nor am I after a stately mansion. How could I ever stain my name which I wish to leave behind for a thousand years for the sake of temporary gain? I will rewrite even a short story three times, and then I will ask the world to pass judgment. In spite of that, should my efforts be lost as a mere waste of paper and brush, still I would take it as heaven's decree.*

[88] *"Which do you consider more important, social obligations or your family name?"*

Nakarai rompendo com a relação estabelecida entre eles. Na época, Tôsui havia planejado apresentar Ichiyô ao escritor Koyô Ozaki (1868-1903), a fim de que ele pudesse vender suas obras, visto ser reconhecido naquele momento, mas, como a autora rompe com seu mentor, esse encontro nunca aconteceu.

Como resultado dessa separação causada pelos comentários e pressão social, a autora publica meses depois, na revista *Miyako no hana* (*Flor da cidade*), seu conto *Umoregui* (*Carvalho pantanoso,* 1892), em que já seguia um modelo mais realista em sua escrita, que, segundo Tanaka (1977), já se distanciava dos modelos masculinos, assumindo um estilo próprio.

O estilo da autora, que se tornaria o seu maior legado, mesclava o vocabulário clássico, influência da literatura a que ela teve acesso e do período Edo (1603-1868), a uma narrativa moderna na qual retratava os problemas daqueles que viviam à margem da sociedade de Meiji – prostitutas, crianças e famílias vulneráveis, com quem a autora conviveu depois de ter ido viver na periferia de Tóquio. A combinação do vocabulário antigo a uma estética "moderna" para o momento é vista por Van Compernolle (2006) como um tipo de "experimentação linguística" que representaria uma produção literária de duas épocas.

> Ichiyô não tinha um forte senso de ser um sujeito nacional, mas ela tinha plena consciência de ser herdeira de uma rica herança literária e fez o possível para promovê-la. Isso não é exclusivamente uma questão de sua educação um tanto idiossincrática, pois, como mencionei, as escritoras do período Meiji deveriam ser as guardiãs de uma tradição clássica de escrita literária e eram, portanto, vistas como estando fora da linha principal da ficção moderna. Tais visões são transmitidas acriticamente e, então, internalizadas dentro dos estudos literários japoneses. Além disso, as configurações de gênero da produção literária no Japão de Meiji são dignas, tendo em mente uma época de globalização e comparação, de estudos literários transnacionais. Agora existe uma tendência bem-vinda através de transgredir fronteiras nacionais e situar literaturas nacionais na circulação global de textos e ideias; e eu não desejo parar esse movimento, mas nós poderíamos ter em mente que uma escritora como Higuchi Ichiyô, que trabalhou dentro de uma tradição linguística singular, não seria fácil de situar em um contexto transnacional por causa de seu tipo de educação; ela recebeu uma variedade de literatura limitada, acessível a ela, e formou suas atitudes através dela. O contexto japonês – tanto em termos linguísticos quanto no projeto da nação em construção – é importante para a ficção de Ichyô. (VAN COMPERNOLLE, 2006, p. 06-07, tradução nossa)[89].

[89] *Ichiyō did not have a strong sense of being a national subject, but she was acutely aware of being the heir to a rich literary heritage and did her best to further it. This is not exclusively a matter of one girl's somewhat idiosyncratic education, for as I mentioned, Meiji-era women writers*

Na perspectiva de Van Compernolle (2006), conforme supracitado, Ichiyô representaria a própria ideia de uma "modernidade" intrínseca à sociedade japonesa, em que a linguagem da população que vive à margem se funde à tradição clássica. Na perspectiva de Tanaka (1977), a aproximação da autora do círculo literário *Bungakkai*, formado por jovens escritores, influenciou-a a pensar em narrativas mais próximas da realidade vivida pela população citadina, afastando-se da idealização estética em voga entre os escritores modernos.

Entretanto, apesar do talento e início da ascensão da autora como escritora, em seu diário, conseguimos apreender a dificuldade financeira em que Ichiyô vivia com sua família.

> …Tenho tido dificuldade até mesmo para deixar minha mãe fazer as refeições mais simples, e esse é o maior motivo de preocupação para mim e minha irmã. Eu perdi toda a esperança neste mundo. Para que serviria se continuasse a viver? Só penso em minha mãe. E assim, ao me sacrificar e correr um grande risco, eu gostaria de entrar em uma reflexão [sobre isso]...
> É o início do verão agora. Devemos trocar de roupa. Nossos *yukata* (*kimono de verão*) e a maioria de nossas roupas de verão estão no armazém de Iseya (*uma casa de penhores*)... Enquanto eu calmamente pondero sobre isso e aquilo, vários assuntos me dão dor de cabeça. No entanto, era como se a Natsu do verão do ano passado se preocupasse com esses assuntos, mas a Ichiyô de hoje não deveria aceitar o sofrimento desta terra como tal. Vivendo como estamos, sem bens fixos, é natural que enfrentemos este tipo de adversidade, e estou decidida a aceitá-la. (HIGUCHI, 1957, p. 184 e 185 – tradução e explicação nossas)[90].

---

were supposed to be the keepers of the classical tradition of literary writing and were thus viewed as being outside the main line of modern fiction. Such views are uncritically passed along and then internalized within Japanese literary studies. Furthermore, the gender configurations of literary production in Meiji Japan are worth bearing in mind in this age of globalization and comparative, transnational literary study. There is now a welcome trend toward transgressing national boundaries and situating national literatures in the global circulation of texts and ideas, and I have no wish to apply the brakes to this movement; but we should keep in mind that a writer like Higuchi Ichiyō, who worked within a single linguistic tradition, cannot be easily situated in a transnational context because the kind of education she received limited the kind of literature available to her and shaped her attitudes toward it. The Japanese context -both in terms linguistics and the project of nation -building -is important for Ichiyō's fiction.

[90] *…I have been having a difficult time even to let my mother have the simplest of meals, and this is the greatest cause of worry for my sister and me. I have lost all hope in this world. What am I good for if I live on? All I think of is about my mother. And so, by sacrificing myself and by taking a great risk, I would like to go into speculation…*
It is just the beginning of summer now. We must change our clothes. Our yukata (summer dress) and most of our summer clothes are in the storehouse of Iseya (a pawnshop)... As I quietly ponder about this and that, numerous matters give me headaches. However, it was like Natsu of summer last year to be troubled by these matters, but Ichiyō of today ought not take the suffering on this earth as such. Living as we are, without any fixed property, it is natural for us to face this sort of hardship, and I am quite determined to accept it…

No excerto, a autora descreve as dificuldades financeiras que ela passava juntamente com a mãe e a irmã, que incluíam não ter condições de ter boa alimentação e conforto básico. Embora Ichiyô tenha consciência disso, ela ainda vê sua profissão como um caminho de escape e salvação. É importante ressaltarmos que Ichiyô era muito consciente do papel social feminino, e que as oportunidades para as mulheres no mercado de trabalho ainda eram escassas, mas devido à sua formação familiar (regras morais) advindas do período anterior, ela não questiona as regras políticas diretamente, como veremos nas narrativas mais contemporâneas. Nos romances de Higuchi, por mais que lutem contra as regras pré-estabelecidas, as mulheres não podem escolher outros destinos para si. O diário da autora retrata essa visão determinista em que ela aceita seu destino.

Nos anos de 1895 e 1896, Ichiyô consegue publicar de maneira mais assídua em revistas literárias e suplementos jornalísticos. Sua obra mais conhecida *Takekurabe* (*Child's play,* 1895), publicada em séries pela *Bungakkai*, a associação literária de que a autora participa, torna-a conhecida na sociedade literária, recebendo boas críticas. Segundo Tanaka (1957), citando Yuchi Takashi (1900-1973), "concordando com outros críticos japoneses, é de opinião que, entre suas obras representativas, *Takekurabe* sozinha é absoluta e incondicionalmente excelente pela rara combinação de destreza no desenvolvimento do enredo, minúcia no delineamento e efeitos colaterais satisfatórios" (p. 187)[91].

> *Takekurabe* é único por tratar habilmente o mundo das crianças. Ichiyô aqui mostra uma habilidade soberba no retrato de Midori, uma projeção parcial da própria autora, no delineamento de delicadas mudanças psicológicas que ocorrem nela junto com suas mudanças fisiológicas. Mais ou menos na época em que Ichiyô escreveu *Takekurabe,* ela já havia quase totalmente crescido com a escrita imitativa e desenvolvido um estilo próprio. Esse estilo suave e fluido, um compromisso entre o japonês clássico e o coloquial, foi um ponto digno de nota e certamente foi um fator de valorização de sua história. *Takekurabe* é considerada uma obra-prima da literatura Meiji, na qual Ichiyô consuma a maneira realista e requintada de delinear e cristalizar seu lirismo. (TANAKA, 1957, p.187-188, tradução nossa)[92].

[91] *agreeing with other Japanese critics, is of the opinion that among her representative works Takekurabe alone is absolutely and unconditionally excellent for the rare combination of dexterity in developing the plot, minute- ness in delineation, and satisfying aftereffects.*

[92] *Takekurabe is unique in that it deftly treats the world of children. Ichiyō here displays superb skill in the portrayal of Midori, a partial projection of the author herself, in the delineation of delicate*

As obras de Ichiyô Higuchi marcariam a literatura japonesa para além de seu tempo, por ter conseguido fundir a perspectiva feminina social ao lirismo clássico advindo de eras remotas. Seu diário torna-se, dessa forma, a obra pela qual a escritora, assim como as damas de Heian, observa sua época e deixa inscrita sua trajetória à sua maneira. Sua influência foi sentida nas gerações de escritoras posteriores, conforme ressalta Van Compernolle (2006):

> Já Ichiyô continuou sendo uma pioneira inspiração para muitas mulheres escritoras, incluindo as várias que se reuniram em torno da revista *Seitô* (*Meias azuis*), no início do século XX, e tardias escritoras como Sata Ineko (1904-1998) e Setouchi Harumi (1922). Em adendo a isso, o engajamento com a herança literária do país é uma forte corrente na escrita feminina japonesa contemporânea, os mais proeminente exemplo talvez sejam Enchi Fumiko (1905-1986) e Ôba Minako (1930); e embora eu pudesse hesitar em traçar uma linha direta de Ichiyô com essas mulheres posteriores, ela sem dúvida faz parte de uma mistura de influências dessas escritoras. Em sua época, a dependência de Ichiyô nas heranças para sua própria criatividade afilia-a livremente a uma série de escritores que geralmente são vistos como insuficientemente modernos por causa de sua dívida com os temas e linguagem pré-modernos: autores como Kôda Rohan (1867-1947), Ozaki Kôyô (1867-1903), e Izumi Kyôka (1873-1939), entre outros. (VAN COMPERNOLLE, 2006, p. 15, tradução nossa)[93].

Segundo Van Compernolle (2006), além de possibilitar um novo estilo de escrita, em que o clássico e o pré-moderno se mesclam, Ichiyô viabilizou às mulheres um estilo pessoal de escrita literária. A autora, que faleceu em tenra idade e sem ter alcançado o reconhecimento merecido, ainda na atualidade influencia outros escritores.

---

psychological changes that take place in her together with her physiological changes. About the time Ichiyō wrote Takekurabe she had almost completely grown out of imitative writing, and had developed a style of her own. This smooth and flowing style, a compromise between classic and colloquial Japanese, was a point worthy of note and certainly was a factor in enhancing the value of her story. Takekurabe is considered a masterpiece of Meiji literature in which Ichiyō consummated the realistic and exquisite manner of delineation and crystallization of her lyricism.

[93] *Yet Ichiyō continued to be an inspiring pioneer to many women writers, including several gathered around the journal Seitō (Blue Stockings) at the beginning of the twentieth century and later writers such as Sata Ineko (1904-1998) and Setouchi Harumi (b.1922). In addition, engagement with the country's literary heritage is a strong current in contemporary Japanese women's writing, the most prominent examples perhaps being Enchi Fumiko (1905-1986) and Ōba Minako (b.1930); and although I would hesitate to draw a direct line from Ichiyō to these later women writers, she is no doubt part of the mix of influences on them. In her own time, Ichiyō's dependence on her heritage for her own creativity loosely affiliates her with a host of writers who have usually been viewed as insufficiently modern because of their indebtedness to premodern language and tropes: authors such as Kōda Rohan (1867-1947), Ozaki Kōyō (1867-1903), and Izumi Kyōka (1873-1939), among others.*

A produção de autoria feminina moderna é demarcada pelas obras de Higuchi Ichiyô conforme descrevemos no início deste tópico. Entretanto, concomitantemente às produções de Higuchi, a comunidade letrada buscava sistematizar a literatura japonesa. Se, por um lado, essa organização significaria sistematizar as produções autóctones japonesas de forma didática, estabelecendo um cânone literário com características únicas, a fim de, assim como no modelo europeu, demonstrar anos de civilização e artes, por outro lado, simbolizaria seguir um modelo de tradição literária, diga-se aqui eurocêntrico, que definiria o que seria valorizado como literatura “boa” ou “ruim”.

Um exemplo desse modelo de definição literária foi a produção de Ichiyô e de outras mulheres que, assim como ela, precisavam ser tutoradas por um homem famoso ou tinham que publicar em pequenas revistas voltadas apenas para o público feminino. A essa produção deu-se o nome de “literatura de moças” (*jôshi bungaku*). Essas mulheres, em sua maioria mães e esposas vivendo sob um sistema patriarcal, viam-se, assim como aconteceu com Higuchi, entre a busca de se tornar uma ótima escritora e ao mesmo tempo lembrar a todo instante do modelo perfeito da “boa esposa e mãe sábia” (*ryôsai kenbô*), ideal neoliberal disseminado na nova sociedade que se formava. Para Tamura (2016), essas mulheres, que a autora chama de “mulheres que não podiam escrever”, se resumem assim:

> as mulheres casadas lamentavam que a vida após o casamento as impedia de escrever. Viver com marido e filhos significava que o tempo e o lugar "solitários" necessários para escrever lhes foram retirados. Suas obras publicadas como "prosa" nos “círculos literários femininos” (que depois veio a tornar o gênero “Belas Letras”). Em outras palavras, embora sejam descritas como "as garotas que gostam de literatura", são aquelas "mulheres que não podem escrever", que não são escritoras profissionais, mas sua dor ressoou nos romances publicados na revista *Seitô*. (TAMURA, 2016, p. 32, tradução nossa)[94].

Em outras palavras, a escrita valorizada como literária só era vista como tal se publicada em grandes revistas ou se não tratasse da vida íntima da mulher moderna. As mulheres deveriam manter o bastião da pureza da literatura

[94] 既婚女性が、結婚後の生活が書くことを阻むと嘆く。夫と子供のいる生活は、書くことに必要な「二人きり」の時間と場所が奪われることを意味していた。これらは、『女子文壇』の「散文」（「美文」の変化したジャンル）として投稿されたものである。つまり「文学者たる女子」と記されてはいても作家未満の＜書けない女＞たちであるものだが。その嘆きは、『青鞜』の小説にも響いている。

clássica das damas de Heian, visto que, sendo detentoras desse modelo tradicional, não poderiam arriscar outras formas de escrita e expressão. Para Suzuki (2000), o princípio de manter as mulheres sob uma tutela criativa também revelaria traços de como a sociedade japonesa mantinha-se desde o período dos samurais, baseando-se na moral confucionista. Segundo a autora, cria-se a cultura da "feminização da literatura", na qual as obras das damas da Corte de Heian passaram a ser valorizadas como forma de salientar a política nacionalista do Estado.

> O resultado foi que era impossível para os estudiosos do sexo masculino dissociarem a literatura japonesa e o caráter nacional da feminilidade, embora privilegiassem o racionalismo e a ciência como atributos fundamentais da modernidade e da civilização moderna. Como vimos, eles reconfiguraram e racionalizaram as associações femininas da literatura nacional japonesa, enfatizando a importância da tradição lírica e autoexploratória como a quintessência da literatura e alegando que essa tradição era crítica para o desenvolvimento do eu moderno em termos tanto do indivíduo quanto da nação em face de uma sociedade de massa industrial em rápida expansão. No processo, o *joryû bungaku*, ou literatura do diário feminino, tornou-se um símbolo saliente da tradição nacional, bem como uma prefiguração da modernidade. (SUZUKI, 2000, p. 94-95, tradução nossa)[95].

De forma resumida, isso significaria, para as escritoras modernas, seguir um padrão de escrita clássico, sob tutela de um homem, ou permanecer à margem das grandes publicações literárias, como um *hobby*, uma "garota da literatura".

Essa discrepância entre os valores literários para as publicações de autoria feminina se dá de forma clara quando tomamos como exemplo o gênero moderno Romance do Eu (*Shi Shôtesu*), definido por ser um romance ficcional baseado em experiências reais de seus autores, observado no início deste tópico, em que discutimos as nuances discursivas e estilísticas desse gênero. Em nossa pesquisa, de imediato, conseguimos nos remeter aos diários clássicos

[95] *The result was that it was impossible for male scholars to dissociate Japanese literature and national character from femininity even though they privileged rationalism and science as the fundamental attributes of modernity and modern civilization. AS we have seen, they refigured and rationalized the feminine associations of Japanese national literature by stressing the importance of the lyrical, self-exploratory tradition as the quintessence of literature, and by claiming that that tradition was critical to the development of the modern self in terms of both the individual and the nation in the face of a rapidly expanding industrial mass society. In the process, joryū nikki bungaku, or women's diary literature, became a salient symbol of the national tradition as well as a prefiguration of modernity.*

femininos, em que as mulheres buscavam sua autorrepresentação nessas narrativas. Segundo Tamura (2016), no entanto,

> Ao tentar pensarmos na autorrepresentação na literatura japonesa moderna, é inevitável pensar no gênero “Romance do Eu”. O Romance do Eu foi reconhecido como um gênero que fala sobre si mesmo na forma de romance. Se rastrearmos a origem do gênero, será o fim da era Meiji, mas foi confirmado muito antes com o próprio nome de “Romance do eu”. Pois haviam outras formas de autorrepresentação, como a autobiografia e o diário, e gêneros como a prosa poética e a prosa realista, que lideravam como narrativas em primeira pessoa. [...] As escritoras não conseguem deixar no esquecimento o gênero “feminino”, pois foram elas as designadas como "jovens mulheres" e "escritoras para mulheres". Em um campo literário que não é neutro, em termos de gênero, eu gostaria de delinear os traços da prática de uma “escrita feminina”, que está confinada do centro à periferia. (TAMURA, 2016, p. 22-23, tradução nossa)[96].

Tamura (2016) alerta-nos para o fato de que, conforme o cânone literário se configurava socialmente, desenvolvido por uma visão masculina, a literatura feminina passa a ser definida como algo distante da realidade e voltada apenas para aspirações confessionais femininas, dando a entender que o Romance do Eu desenvolvido na modernidade seria algo raro, elaborado apenas pelos escritores homens, não relacionado à longa tradição feminina dos diários clássicos, que já se baseava na vida cotidiana de suas autoras e ficcionalizava algumas questões, discutindo-as filosoficamente. Ademais, as escritoras modernas, ao serem designadas como “jovens mulheres” e “escritoras para mulheres”, passam a ser definidas não por sua produção, mas sim por seu gênero, relativizando a qualidade de suas obras. Nas palavras de Ericson (2016),

> A categorização de suas obras como "literatura feminina" confundia-se na sua incapacidade de captar tanto o que era específico do trabalho quanto à ampla gama de estilos e temas aos quais era aplicada. No entanto, a maioria das mulheres também escreveu com uma "visão dupla", engajada em uma variedade de tendências modernistas e sempre agudamente consciente da dinâmica de gênero que moldou o

[96] 日本近代文学における自己表象を考えるようとするとき、「私小説」というジャンルを避けて通るわけにはいかない。「私小説」は、自己を小説形式で語るジャンルを意味するものとし て認知されてきた。ジャンル発生の起源を辿れば明治の末ということになるが、「私小説」という名称そのものが事後的に与えられたものであることは、振り返し確認されてきた。自己表 象の形式としてはそれ以前に自伝や日記という形式があり、また一人称の語りとしては美文や写生というジャンルが先行している。[...]「閨秀作家」「女流作家」と名 指されてきたように女性の作家は＜女性＞というジェンダーを忘却することを許されていない。建前としてジェンダー・ニュートラルではない文学場において、中心から周縁に括り出された＜女性作家＞の実践の痕を辿ってみたい。

> mundo de seus personagens, tanto quanto moldou o seu próprio. (ERICSON, 2016, p. 647, tradução nossa)[97].

Vemos que tanto para Tamura (2016) quanto para Ericson (2016), ao estabelecer padrões para as narrativas femininas produzidas naquele período, a elite literária disseminava as mesmas ideologias políticas apoiadas pelo governo, mescladas a preceitos morais e religiosos intrínsecos à cultura japonesa, advindas de milhares de anos. Ericson (2016) resume da seguinte maneira:

> A ideologia da família de Meiji, incorporada no Código Civil (1898) e expressa no *slogan ryôsai kenbo* (boa esposa, mãe sábia), codificada nos ideais neoconfucionistas de domesticidade feminina, passividade e sacrifício, estendia as práticas patriarcais dos samurais às famílias de todas as classes. As limitações à liberdade das mulheres, incluindo a proibição de comparecer a reuniões públicas ou aderir a associações políticas, refletiam a impotência de jure na família, onde as mulheres não tinham controle sobre a propriedade ou no divórcio, impedidas de reivindicação sobre seus filhos. No entanto, mesmo no final do século XIX, as escritoras instruídas exploraram os limites de seu ambiente doméstico, principalmente nas restrições inerentes ao casamento. As lutas de seus protagonistas refletiam ideais elusivos de romance, de parcerias equitativas na *katei* (lar) e de aspirações de autonomia feminina, se não de igualdade. (ERICSON, 2016, p. 641, tradução nossa)[98].

Em outras palavras, a perspectiva política de um Estado-nação abraçada pelo Japão, que tinha como objetivo o desenvolvimento social e econômico do país, visava à formação social de homens e mulheres de maneiras diferentes. Assim, enquanto o homem proveria financeiramente o lar, a mulher se dedicaria à criação de filhos saudáveis e aptos para construir uma sociedade forte economicamente.

---

[97] *The categorization of their work as "women's literature" misled in its inability to capture both what was specific to the work and the wide range of styles and themes to which it was applied. Yet most women also wrote with a "double vision", engaged in a variety of modernist trends and always acutely aware of the gendered dynamics that shaped the world of their characters, as much as it shaped their own.*

[98] *The ideology of the Meiji family, embodied in the Civil Code (1898) and expressed in the slogan ryōsai kenbo (good wife, wise mother), codified Neo-Confucian ideals of female domesticity, passivity, and sacrifice, and extended patriarchal samurai practices to families of all classes. Limitations on women's freedoms, including a ban on attending public meetings or joining political associations, mirrored de jure powerlessness in the family, where women lacked control over property or, in divorce, a claim on their children. However, even by the end of the nineteenth century, educated women writers plumbed the boundaries of their domestic box, notably in the constraints inherent in marriage. The struggles of their protagonists reflected elusive ideals of romance, of equitable partnerships in the katei (home), and of aspirations for female autonomy, if not equality.*

As políticas sociais voltadas para a disseminação da imagem de uma mulher que tem acesso à educação formal, mas que tem como objetivo a formação de crianças cidadãs, que se tornarão representantes de uma nação desenvolvida, partem principalmente de revistas voltadas ao público feminino, que dentre outros assuntos traziam colunas de moda, culinária e cidadania. Nas palavras de Ericson (2016),

> Ofuscando o debate sobre estilos literários estava um discurso muito mais extenso sobre as mulheres, impulsionado em grande parte, embora discretamente, pela mudança da dinâmica de gênero da vida cotidiana. A organização do lar, o trabalho doméstico e a socialização dos filhos, assim como as oportunidades crescentes de trabalho e educação superior, estavam em fluxo e sujeitos a exaustivas, senão sempre extensas, reavaliações do lugar das mulheres. As mulheres não foram apenas sujeitos desse discurso, mas também uma parte significativa do público, com aumento da receita de destinação final. Em resposta a esse mercado, uma série de revistas voltadas para mulheres com sucesso comercial foram lançadas em rápida sucessão – *Fujin gahô* (*Damas pictóricas*, 1905), *Fujin no tomo* (*Amigo das damas*, 1906), *Fujin* s*ekai* (*O mundo das damas*, 1906) –, junto com espaços literários de vida curta, como *Joshi bundan* (*Literatura feminina*, 1905) ou o político (socialista) *Sekai fujin* (*O mundo das senhoras*, 1907).
>
> Revistas comerciais ostensivamente apelavam para a esposa urbana responsável por manter uma família nuclear, mais comumente educada em assuntos domésticos, empregando um estilo confessional (*kokuhaku*), embora dentre os leitores estivessem muitas mulheres trabalhadoras solteiras e meninas em escolas superiores. No cerne das histórias e ensaios mais notáveis escritos por mulheres nessa época, estava a questão fundamental: "Como uma mulher deve viver e como uma mulher deve escrever?". *Kaki-yokan* (*Doces de caqui*, 1908), de Nogami Yaeko (1885-1985), publicado no prestigioso jornal literário *Hototogisu* (*O cuco*), associado ao *Mokuyokai* (*Encontros de quinta*) , de Natsume Soseki, apresentava uma avaliação complexa e em camadas do que um casamento pode significar através de um esboço bem-humorado. Formada pela Escola de Mulheres Meiji, uma instituição progressista que não recitava o Reescrito Imperial sobre Educação, Nogami abordou a experiência comum de Meiji, onde um casamento indesejado, mas inevitável, significava morte social. (ERICSON, 2016, p. 641-642, tradução nossa)[99].

[99] *Overshadowing the debate on literary styles was a much more extensive discourse on women, driven largely, if unobtrusively, by the shifting gendered dynamics of everyday life. The organization of the home, housework, and the socialization of children, as much as increasing opportunities for work and higher education, were in flux and subject to exhaustive, if not always far-reaching, reappraisals of the place of women. Women were not only the subject of this discourse, but also a significant part of the audience, with increasing disposal income. In response to this market, a number of commercially successful female-focused magazines were launched in quick succession- Fujin gahō (Ladies Pictorial, 1905), Fujin no tomo (Ladie's Friend, 1906), Fujin sekai (Ladies World, 1906) - along with more short-lived literary venues, such as Joshi bundan (Women's Literary, 1905) or the political (socialist) Sekai fujin (Women of the World, 1907).*

Commercial magazines ostensibly appealed to the urban educated wife responsible for maintaining nuclear household, most commonly employing a confessional style (kokuhaku) on

Enquanto as revistas comerciais propunham um ideal feminino para a mulher japonesa moderna, baseado em uma visão eurocêntrica feminina, os clubes literários e escritores homens discutiam sobre o que a mulher poderia ou não escrever. Sendo assim, tanto na sociedade moderna que se formava quanto nos círculos literários, as escritoras precisavam provar sua competência em vários âmbitos.

Conforme já destacamos, a propagação de uma literatura "tipicamente" feminina baseou-se principalmente nas teorias sobre a literatura de diários femininos que se desenvolveram durante o período Meiji por teóricos literários que pretendiam pensar em um sistema e formação da literatura japonesa. Nas palavras de Suzuki (2000),

> A promoção do *joryû nikki bungaku*[100] de Heian de Ikeda Kikan[101] e Hisamatsu Sen'ichi[102] como o núcleo da literatura japonesa dominantemente autor-reflexiva coincidiu com o surgimento da noção de *joryu bungaku* (literatura feminina) como uma categoria diarística distinta em meados de 1920, quando o número de leitoras e escritoras se expandiu enormemente. Uma mudança nos papéis de gênero – que apareceu à medida que mais mulheres se juntaram à força de trabalho urbana e que foi resumida, por exemplo, no fenômeno das "meninas modernas" (*moga*) e "meninos modernos" (*mobo*) – desencadeou um apelo conservador por um retornar às distinções "naturais" entre homens e mulheres. Estudiosos do *kokubungaku* promoveram a literatura do diário feminino de Heian como "literatura pura", como a quintessência da literatura autor-reflexiva, e tentaram apresentá-la como o protótipo genuíno da *joryû bungaku* (literatura feminina) moderna, um termo que foi dado, muitas vezes depreciativamente, à literatura popular escrita nessa época por mulheres para um amplo público de leitoras. (SUZUKI, 2000, p. 88, tradução nossa)[103].

---

domestic affairs, though the readers included many single working women and girls in higher schools. At the heart of the most notable stories and essays written by women in this era was the fundamental question "How should a woman live, and how should a woman write?" Nogami Yaeko's (1885-1985) "Kaki-yōkan" (Persimmon Sweets, 1908), published in the prestigious literary journal Hototogisu (Cuckoo) associated with Natsume Soseki's Thursday Club, presents a complex, layered appraisal of what a marriage might mean through a humorous sketch. A graduate of the Meiji Women's School, a progressive institution that did not recite the Imperial Rescript on Education, Nogami addressed the common Meiji experience where an unwanted but unavoidable marriage equaled social death.

[100] Literatura feminina de diários.

[101] Ikeda Kikan (1896-1956), filólogo e crítico impressionista.

[102] Hisamatsu Sem'ichi (1889-1980), filósofo, estudioso do Zen Budismo e mestre de cerimônia do chá.

[103] *Ikeda Kikan and Hisamatsu Sen'ichi's promotion of Heian joryū nikki bungaku as the core of self-reflexive mainstream Japanese literature coincided with the emergence of the notion of joryū bungaku (women's literature) as a distinct journalistic category in the mid-1920s, when the number of women readers and writers vastly expanded. A shift in gender roles- which appeared as more women joined the urban work force and which was epitomized, for example, in the phenomenon of "modern girls" (moga) and "modern boys" (mobo)- triggered a conservative call*

Notamos que a promoção da literatura clássica de autoria feminina definida como *joryû nikki bungaku* envolvia a definição de uma literatura clássica elitizada, como um produto tipicamente nacional, em oposição à literatura moderna produzida pelas mulheres, que era vista de maneira depreciativa por ter como temática a vida cotidiana e as lutas hierárquicas das mulheres na sociedade.

As autoras que se destacam nesse momento vão contra a onda de determinismos sociais, colocando as mulheres como o centro das questões narrativas e não meros coadjuvantes. Na metade da década de 20 surgem nomes como Yuriko Miyamoto (1899-1951), Taiko Harabayashi (1905-1972) e Fumiko Hayashi (1903-1951), que começaram a escrever romances "autobiográficos e confessionais em uma época em que se acreditava amplamente que a expressão sincera e o cultivo do 'eu genuíno' eram a base de toda arte – quando a noção do Romance do Eu emergiu como o discurso literário dominante" (SUZUKI, 2000, p. 88, tradução nossa)[104].

A revista literária com viés feminista mais famosa da época, fundada pela estudiosa e feminista Hiratsuka Raichô (1886-1971), junto a quatro outras estudantes da Escola Feminina Japonesa Ochanomizu, foi a *Seitô* (*Meias azuis*), publicada de 1911 a 1916, que "exemplificava o desafio direto às restrições da moralidade convencional incorporadas no *slogan* 'Nova mulher'" (ERICSON, 2016, p. 643, tradução nossa)[105].

Na primeira edição da revista *Seitô*, o ensaio de Raichô, um manifesto à ideia da "Nova mulher", iniciava-se com a seguinte declaração "no início, a mulher realmente era o sol... agora ela se tornou a lua – brilhando pela luz de outros, dependente de outros para viver, uma lua cujo rosto é tão pálido como

---

for a return to the "natural" distinctions between men and women. Kokubungaku scholars, who sought to preserve and promote the "purity of mainstream Japanese literature" amid these social and cultural changes, especially in the face of the growth of mass popular literature and proletarian literature, promoted Heian women's diary literature as "pure literature", as the quintessence of self-reflective literature, and attempted to present it as the genuine prototype of modern joryū bungaku (women's literature), a term that was given, often disparagingly, to the popular literature written at this time by women for a wide public of women readers.

[104] *began to write autobiographical, confessional novels at a time when it was widely believed that the sincere expression and cultivation of the "genuine self" was the basis of all art- when the notion of the I-novel emerged as the dominant literary discourse.*

[105] *exemplified the direct challenge to constraints of conventional morality embodied in the media-grabbing slogan "New Woman".*

o de um inválido" (HIRATSUKA apud ERICSON, 2016, p. 643, tradução nossa)[106]. O objetivo desse ensaio, como notamos nitidamente nessa declaração, foi um chamado às mulheres a assumirem seu papel ativo na sociedade e falarem por si mesmas, sem precisar da direção e orientação masculina ou do governo. Para Ericson (2016), a revista *Seitô* iniciou uma série de debates públicos altamente polêmicos sobre a castidade, o aborto e a prostituição" (p. 643), e possibilitou o debate desses temas sob uma perspectiva mais livre dos valores morais religiosos.

> A defesa de Raichô da "Nova mulher" (1913), publicada em *Chuô kôron*, abraçou, sem reservas, os termos para ela e seu projeto, para libertar as mulheres dos costumes sexistas, do gênero hipócrita, ou mesmo da dúvida. A nova mulher pode ter sido mais conhecida como uma figura de escândalo ou objeto de desprezo – notadamente por educadores renomados como Shimoda Utako (1854-1936) e Naruse Jinzô (1858-1919) –, mas a grande diversidade de perspectivas feministas e estilos literários em *Seitô* mudou as suposições básicas sobre o que uma mulher escreveria ou leria. (ERICSON, 2016, p. 643, tradução nossa)[107].

A revista literária *Seitô* tornava-se assim um espaço não apenas para a apresentação de novas autoras, mas também um lugar de discussão sobre teorias feministas e maneiras de refletir sobre os valores sociais femininos. Desse período destacamos ainda:

> Tamura Toshiko (1884-1945) publicou uma sucessão de contos: *Ikichi* (*Sangue vital*, 1911) no jornal feminista *Seitô* (*Meias azuis*), seguido por *Seigon* (*O voto*, 1912) e *Onna sakusha* (*A mulher escritora*, 1913), no principal jornal literário, *Shinchô*, que retratam, respectivamente, o deslocamento psicológico após uma perda forçada da virgindade, o desencanto de um casamento que impulsiona recriminações crescentes, violência e a perspectiva de divórcio, e uma escritora atormentada por dúvidas, indecisão e discórdias maritais. Tamura, influenciada pelos movimentos *shingeki* (Teatro Novo) e da Nova Mulher, exemplificada na personagem Nora, de Ibsen, alcançou boa notoriedade com seu romance premiado *Akirame* (*Renúncia*, 1911), publicado em série no jornal *Asahi*. Suas representações dos frissons sexuais e conflitos entre os sexos receberam considerável escrutínio crítico e aclamação em edições especiais na *Shinchô* (*Novas marés*,

[106] "In the beginning, woman truly was the sun… now she has become the moon- shining by the light of others, dependent on others for a living, a moon whose face is as pale and ashen as a invalid's"

[107] *Raichō's defense of the "New Woman" (1913), published in Chūō kōron, embraced, unreservedly, the term for herself and her project, to free women from sexist mores, from hypocritically gendered, or even from self- doubt. The Nem Woman may been better known as a figure of scandal or the subject of scorn- notably from well-known educators such as Shimoda Utako (1854-1936) or Naruse Jinzō (1858-1919)- yet the wide diversity of feminist perspectives and literary styles in Seitō changed the basic presumptions of what a woman would write or read.*

> 1913) e na *Chuô kôron* (*Revisão central*, 1914); com seus vinte e tantos anos, ela era a escritora mais famosa de sua época. No entanto, o retrato de Tamura como uma artista hesitante não lhe era favorável; a escritora seria indecisa e trivial, submissa a um casamento disfuncional. A escrita de Tamura, sua exploração de intimidades conflitantes em um estilo vernáculo, perderia o apoio da crítica depois de trocar o Japão pelo Canadá em 1918, seguindo seu amante. (ERICSON, 2016, p. 642-643, tradução nossa)[108].

Destoando da imagem da mulher submissa e casta, a autora descreve em seus romances a figura da mulher que, seguindo os preceitos morais e sociais estabelecidos, interrompe sua vida íntima, criando o que Toshiko Tamura (2016) define como "uma "máscara para esconder o eu original e interagir com o mundo", e isso intencionalmente implica na existência de outra camada de leitura "oculta", a "camada de leitura que não pode ser lida", "por baixo" (p. 37). Isso significaria que a autora japonesa consegue desafiar as estruturas patriarcais estabelecidas por meio de sua ficção, gerando uma personagem que daria aos leitores e aos críticos literários a impressão de ser a própria autora falando de si mesma, como uma espécie de maquiagem do eu narrativo.

Temos ainda a poetisa e ensaísta feminista Akiko Yosano (1878-1942), que em seu ensaio *"'Onnarashisa' to wa nanika"* ("O que seria a feminilidade?", 1921), publicado na *Fujin kôron* (*Revisão feminina*), propunha a igualdade de gêneros na educação dos filhos e no trabalho, onde os privilégios de gênero seriam demovidos. Uma visão utópica da sociedade. A autora escreveu mais de mil poemas e fundou juntamente com o marido, o também poeta Tekkan Yosano (1873-1935), a revista literária *Miôjô*, que tinha como foco a poesia *tanka* e em que foi publicada a primeira coletânea de *tankas* de Akiko, intitulada *Midaregami* (*Descabelados*, 1901).

---

[108] *Tamura Toshiko (1884-1945) published a succession of stories: "Ikichi" (Lifeblood, 1911) in the feminist journal Seitō (Bluestocking), followed by "Seigon" (The Vow, 1912) and "Onna sakusha" (A Woman Writer, 1913) in the mainstream literary journal Shinchō, that depict, respectively, the psychological dislocation following a forced loss of virginity, the disenchantment of a marriage propelling escalating recriminations, violence, and the prospect of divorce, and a writer racked with self-doubt, indecision, and marital discord. Tamura, influenced by the shingeki (new theater) and the New Woman exemplified by Ibsen's Nora, achieved remarkable notoriety with her award-winning novel "Akirame" (Resignation, 1911) which was serialized in the Asahi newspaper. Her depiction of the frissons of sexuality and collisions between the sexes received considerable critical scrutiny and acclaim in special issues of Shinchō (New Tides, 1913) and Chūō kōron (Central Review, 1914); by her late twenties, she was the most celebrated woman writer of the era. Yet Tamura's portrait of an irresolute artist was unflattering; her writer was indecisive and petty, codependent in a dysfunctional marriage. Tamura's writing, her exploration of conflicted intimacies in a vernacular style, would pass out of critical favor after she left Japan for Canada in 1918 following her love.*

Pensando como essas mulheres desenvolveram a técnica da autoficção e a perspectiva intimista desde o período Heian (794-1192) e de que modo no período moderno puderam abordar temas ainda mais particulares às mulheres, notamos uma evolução clara na produção literária de autoria feminina. Enquanto no período clássico as mulheres mesclavam à sua narrativa a lírica da poesia chinesa, a fim de trazer reflexões filosóficas sobre suas vivências e dores, estabelecendo um espaço de liberdade para falar de si mesmas por meio da escrita, as autoras modernas, mantendo a influência confessional da tradição literária, articulam sobre os problemas da modernidade na qual elas ainda não são vistas como indivíduos sociais por causa de seu gênero. A luta por equidade social e econômica é um dos principais temas debatidos.

A apresentação das autoras e de como se deram as publicações femininas durante a modernidade fazem-se necessárias para que possamos entender as influências que a autora contemporânea Banana Yoshimoto recebeu e como ela as recriou à sua maneira. Podemos intuir que, embora a distância temporal com os diários exista, a autora contemporânea retoma a estrutura clássica dos diários por meio da escolha do gênero que pretende utilizar como estrutura de sua narrativa, mas sua prosa vai um pouco além da referência ao gênero milenar. Yoshimoto promove uma releitura da literatura intimista japonesa em sua obra, aproveitando as narrativas de tradição feminina, porém também acolhe um “modo masculino” de narrar, antes exclusivo dos relatos de viagem nos modelos de Mori Ôgai e Natsume Soseki. Seguindo de perto a herança da escritora Higuchi Ichiyô, Yoshimoto trata de assuntos contemporâneos às mulheres de nosso tempo, enquanto combina e relaciona a visão moderna dos contos ocidentais, valendo-se da fluidez das memórias que não desprezam uma tradição, mas a atualizam.

Nota-se que, tanto nos diários clássicos quanto na produção moderna, a maneira pela qual a voz narrativa se constrói será a grande marca das obras produzidas, demarcando a evolução do sistema literário japonês. O narrador em terceira pessoa encontrado nos diários clássicos é a forma que as suas autoras encontraram para demonstrar sua técnica e capacidade argumentativa, comprovando a verossimilhança dos fatos narrados, enquanto no período pré-moderno, embora ainda sob amarras estilísticas, as autoras conseguem trazer para o centro da narrativa as experiências das mulheres em primeira pessoa,

mantendo o lirismo confessional do período clássico. Na contemporaneidade, conforme notaremos nos próximos capítulos deste trabalho, Banana Yoshimoto, embora utilize a voz narrativa em primeira pessoa, mantém seu foco nas experiências do passado, descrevendo o passado no presente, e ao modular entre vários tempos narrativos, torna possível o tráfego do leitor sobre os múltiplos espaços narrados. Desse modo, a autora não apenas consegue combinar influências clássicas e modernas ao seu estilo, como também é capaz de criar uma nova possibilidade narrativa, para a qual nosso interesse se orienta, na direção do narrador e de sua cobertura de vários tempos e espaços.

2. FOTOGRAFIAS SELECIONADAS DE UM IMENSO TECIDO DA MEMÓRIA: MÚLTIPLAS PONTES DE LEITURA

2.1 Histórias diversas e sentidos independentes

> *O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.*
>
> Julio Cortázar

Embora no Japão a coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens* (*Furin to Nanbei – Sekai no tabi 3*) seja considerada um romance (*shôsetsu*) com pequenas narrativas que possuem uma temática em comum, no caso, a viagem à América Latina, para esta análise tomamos a obra como uma reunião de contos, seguindo o pressuposto de Julio Cortázar (1993). Isso se justifica em parte pela recepção do livro no Ocidente, pela maneira de analisar as narrativas a partir de uma concepção em consonância com as ideias do escritor argentino. Cortázar explicou os pressupostos de seu trabalho considerando que o gênero conto era um tipo de narração que mais o interessava, assinalando sua maneira de entender o mundo por meio desse tipo de forma literária. Contrariando as crenças em fatos descritos sob a égide de um mundo regido pelos sistemas de leis de causa e efeito, o escritor argentino praticou o gênero fantástico avançando muito além das definições dispostas a conter uma espécie de falso realismo, ou de “realismo demasiado ingênuo” (CORTÁZAR, 1993, p. 148), pois sua proposta atingiu um estudo da realidade que mais investe nas exceções do que na normalidade de leis ordenadoras. Os resultados ficcionais de Cortázar, dispostos na forma do conto, manifestaram seu caráter de exceção se pensamos no país em que residia o escritor, a França, e sua tradição de discussão acerca do romance. Além disso, ao se posicionar como escritor argentino, Cortázar traz para si a responsabilidade de representante de uma literatura de país novo.

Ao examinar *América Latina: tradição e outras viagens,* de Banana Yoshimoto, nossa proposta é identificar esse caráter de exceção que se torna ao mesmo tempo integrador, tanto do ponto de vista formal quanto do ângulo mais amplo, de um sistema literário. Se levarmos em conta a relativa independência entre as histórias do volume, e considerarmos também o fio tênue que enlaça o conjunto, devemos deixar de lado a insistência em compor uma ideia abstrata de conto como gênero e podemos investir numa das mais belas afinidades com as considerações de Julio Cortázar, para quem o conto está situado no terreno entre a vida e a expressão dela, no espaço em que esses fatores determinantes do ser humano "travam uma batalha infernal", cujo resultado é o texto literário na forma de "uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade dentro de uma permanência." (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

Na literatura japonesa, as bases literárias fincadas numa literatura intimista ou na "escrita de si" nos deixam bastante confortáveis para tratar dos gêneros literários a partir de seu hibridismo, especialmente após o século XIX, como é o caso dos relatórios de viagens com características de memórias pessoais, ou dos diários que carregam subsídios da prosa literária próxima ao que se pode ver nos contos ou romances no Ocidente. Como representante contemporânea, Banana Yoshimoto nos oferece um grau de hibridismo pontuado de vivências literárias que souberam absorver a tradição de narrativa híbrida de seu país e se deixaram influenciar pelos modos ficcionais cujo protagonismo exerce, ao mesmo tempo, controle sobre a narrativa e domínio dos níveis de influência, deixando o leitor perceber as sutilezas que a experiência de leitura proporciona no tocante ao conteúdo da obra e nas relações que podem ser estabelecidas entre formas literárias. A cada conto da coletânea estudada, a memória é o elemento que confere identidade ao sujeito narrador. Portanto, a união entre narrador e identidade se dá pelo meio estético, e a cada conto temos uma elaboração diferente para cada identidade.

Portanto, ainda que as histórias mantenham um elo comunicante, nossa proposta é destacar a independência de cada instância narrativa, como se cada conto pudesse constituir um instantâneo – ou uma fotografia – de um álbum de viagem capaz de concentrar histórias que se interpenetram. Cortázar cultivou a metáfora da fotografia, uma de suas paixões, para definir o gênero que praticou

com esmero. Assim, a “fugacidade na permanência” é transmitida com mais eficiência por meio de imagens que se imprimem na escrita e também na mente do leitor. Cada história escrita por Yoshimoto, idealizada para integrar a coletânea estudada, tem um limite de esgotamento de sua matéria, ou seja, o ponto de partida de cada história é a noção de limite físico sob o qual se circunscreve uma trama isolada. O livro todo, por sua vez, não possui uma ordem romanesca, com os limites mais abertos. A limitação de cada uma das suas partes nos faz comparar *América Latina: traição e outras viagens* a um álbum de fotografias, para seguir a analogia de Cortázar. Metaforicamente, os contos de Yoshimoto podem constituir uma coletânea de fotografias bem realizadas, com “justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

A aproximação entre as técnicas de composição da fotografia e do conto pode ir adiante com a inclusão de um aparente paradoxo para pensar ambas as artes. Se um fragmento da realidade é recortado e fixado dentro de certos limites, esse fragmento, por sua vez, contém uma imensidão que conduz para uma realidade muito mais ampla. O que Cortázar chama de “visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara” (CORTÁZAR, 2006, p. 151) é o que propomos revelar a partir dos fragmentos de memória nos contos de Yoshimoto, buscando as pontes necessárias entre a memória feminina e o sentido atingido pela leitura. Assim, o trabalho do contista se alinha ao do fotógrafo quando ambos escolhem uma imagem e limitam-se a mostrar o que seja significativo e possa atuar como a abertura da lente da câmera – e o leitor (assim como o espectador das fotografias) poderá usar sua sensibilidade para entender o que está além dos limites, numa só visada.

2.2 A viagem e os destinos de um livro: as tais fotografias

A obra, que traz sete contos separados por duas fotografias e uma ilustração para cada narrativa, reforça o hibridismo contemporâneo, fundindo a escrita “local” – japonesa a imagens estrangeiras. O local estrangeiro, para as narradoras lhes possibilita retornar para seu espaço íntimo e acolhedor, dando

vazão às memórias relatadas, registradas por meio de sua escrita, que remete ao diário feminino. A viagem para o íntimo é antes uma viagem para um espaço estrangeiro, estranho em um primeiro momento, que logo se torna familiar, pois permite às protagonistas serem apenas elas mesmas.

As fotos e ilustrações que acompanham cada conto relacionam-se às descrições contidas nas narrativas, mas principalmente com o estado de espírito de suas narradoras. A viagem, tema maior da narrativa, é o pano de fundo para as imagens do diário de viagens que as narradoras veem e sentem. A autora tem, portanto, bastante afinidade com o tema, proporcionando praticamente uma marca para a sua produção. A coletânea *América Latina: traição e outras viagens* ganhou o prêmio Bunkamura*,* em 2000, oferecido pela Casa de Cultura Japonesa da França para autores contemporâneos que se propõem a discutir assuntos polêmicos em suas obras.

Os contos publicados em 2000 possuem um tema maior e mais aparente, se partimos do título da obra: a viagem para um espaço e uma cultura estrangeira. Entretanto, se nos propusermos a analisar as narrativas em níveis mais profundos, depreendemos dois níveis temáticos que se concatenam devido ao espaço onde as narrativas ocorrem. O primeiro deles é a temática da viagem, em que as memórias coletivas do espaço estrangeiro se entrelaçam às memórias pessoais das narradoras, e possivelmente às dos leitores também, que se veem representados nesses espaços. Em um segundo nível, mais profundo, a imagem de um objeto ou cena serve como ponte para rememorações de momentos “esquecidos” ou escondidos em memórias distantes. Dessa forma, partimos de um espaço amplo da terra estrangeira para um espaço micro - uma cena ou objeto que nos desperta para um espaço menor ainda: as memórias íntimas.

Então, como se partíssemos em uma viagem para o desconhecido, as narradoras de Yoshimoto nos apresentam suas histórias e memórias, tendo como origem um ponto seguro a todos nós, os pequenos objetos e cenas do dia a dia. O destino dessa viagem pode ser de todo tipo. Os temas dos contos fazem alusão, principalmente, a objetos que despertam nas narradoras suas memórias escondidas, muitas doloridas, ocorridas em seu país de origem, o Japão. Sendo assim, podemos dizer que a estadia no espaço estrangeiro possibilita maior liberdade para que as narradoras possam relatar suas memórias.

2.2.1 O telefonema (*Denwa*)

No primeiro conto da coletânea, *O telefonema* (*Denwa*), a narradora, uma mulher de negócios, está viajando a trabalho para Buenos Aires. Após uma longa viagem, com escalas em Los Angeles e São Paulo, o guia, um senhor *nikkei*, vai recebê-la no aeroporto e avisa-lhe que o hotel que ela decidira ficar está lotado, e que apenas naquela noite ela ficaria em outro. Enquanto a narradora discorre sobre seu trabalho – ela é uma renomada *designer* de interiores e organiza desde o menu do restaurante até a decoração de ambientes – percorremos com ela as ruas da cidade de Buenos Aires, e suas primeiras impressões do espaço.

> A Buenos Aires que vi pela primeira vez certamente se parecia com uma dessas cidades europeias. No entanto, daquele lugar saía flutuando e chegava até mim a respiração pesada do ambiente apaixonante da América Latina, que envolvia tudo. Os grafites na parede, as propagandas com cores vibrantes e o lixo jogado nas ruas. Nunca havia visto árvores em calçadas com galhos tão frondosos, dos quais pendiam flores vermelhas e lilases. As crianças, por mais estreito que fosse o lugar, se houvesse espaço, jogavam futebol livremente. O azul do céu também era intenso. E mesmo que eu tentasse dominar, mesmo que eu tentasse parar, a força da terra latina fluía esculpida nos rostos das pessoas que caminhavam na cidade. (YOSHIMOTO, 2000, p. 10, tradução nossa)[109].

Fica nítido no excerto acima que a visão da narradora não é apenas turística, mas também que todos os seus sentidos são despertados pelos cheiros e cores que saltam aos olhos. No trecho seguinte, ao chegar ao hotel, ela se depara com um grupo de fãs que gritavam e se apinhavam para ver seu ídolo. Cena que destoaria da imagem que o Ocidente tem das colegiais japonesas. Entretanto, para a narradora essa cena lhe faz perceber as múltiplas forças que exalam do povo latino, como a intensidade que extrapolam nas cores de seus cabelos.

> Táxis alinhados, mensageiros e porteiros estavam parados e trabalhando de uniforme, e a luxuosa fachada ficava bem em frente a uma porta automática na entrada. Por algum motivo, havia uma horda de adolescentes. [...] Tenho certeza de que eram umas cinquenta pessoas. [...] faziam um barulho enorme, enquanto iam se apinhando

[109] O texto original dos sete contos contidos na coletânea *América Latina: traição e outras viagens* constam em sua íntegra anexados ao final deste trabalho, por isso, optamos por não inserir apenas os excertos traduzidos nas notas de rodapé. A paginação citada dos contos “O telefonema”, “O último dia”, “O plátano”, “Melzinho da mamãe”e “Relógio de sol” são da edição de bolso.

> aos montes. Havia algumas meninas com revistas e outras com cartazes. Será que havia algum *rock star* famoso hospedado ali? Todas tinham roupas e cores de cabelo diferentes, eram como flores coloridas embaladas em um pequeno vaso. Esse grupo havia decidido passar a noite em vigília, não conseguiam mais entrar no *lobby* e ao lado do hotel não parecia que seriam expulsas; era uma cena fofa. Era como se aquelas garotas trouxessem as multidões da cidade até mim. (YOSHIMOTO, 2000, p. 12, tradução nossa).

Da descrição da entrada do hotel cheio de luxo, em oposição à paixão das jovens moças, podemos depreender que na América Latina essa força dos sentimentos quase indomáveis convive harmoniosamente em todos os espaços, mesmo naqueles mais formais.

Após o jantar e um banho demorado, a narradora toma uma cerveja em seu quarto para poder pegar no sono. Ela adormece e de repente, o telefone toca.

> O telefone parecia terrivelmente branco, provavelmente porque minha cabeça estava rodando, por causa dos comprimidos para dormir. O som do toque era estranhamente abafado. Era um som que enchia lentamente todo o quarto e afastava a tranquilidade [...].
> Ao olhar o relógio, já passava da meia-noite, era exatamente o horário oposto ao do Japão, era a hora do almoço, então achei que o chefe queria confirmar se eu havia chegado em segurança.
> "Alô?", eu disse. Mas eu só conseguia ouvir um barulho estranho. Com a cabeça sonolenta comecei a pensar pela primeira vez. O que? Ninguém sabia que eu havia mudado de hotel.
> "Alô?", mais uma vez repeti em voz alta.
> Após barulhos estranhos, do outro lado havia uma voz fraca de mulher. Não era o chefe, aquele som estranho era uma ligação internacional e não parecia que haviam cometido um erro de quarto.
> Quando tentava ouvir direito, diziam algo em japonês com uma voz muito baixa.
> Então eu disse:
> "Por favor, fale mais alto!"
> Então, palavra por palavra, a mulher disse em voz alta:
> "Miyamoto morreu em um acidente de trânsito esta manhã. Meus pêsames." (YOSHIMOTO, 2000, p. 15, tradução nossa).

Ainda atordoada com o telefonema recebido e sem ter certeza do que era real ou sonho, a narradora se levanta, e enquanto o sol nasce, da janela de seu quarto ela observa as moças que dormiram ao lado do hotel, acordando como flores que florescem ao amanhecer. Ao observá-las, ela relembra a última vez que esteve com Masahiro, seu namorado. Ela pensa em ligar para a casa dele para saber notícias suas, mas e se sua esposa atendesse? O que ela diria? Em meio às dúvidas que surgem em sua mente, ela retorna ao último encontro do casal em um hotel, antes de sua viagem para a Argentina. Masahiro, um famoso

chefe de cozinha e mais velho do que a jovem, havia feito *oniguiri* para jantarem juntos. Em meio a uma conversa banal de casal, a narradora reflete sobre a relação:

> Na noite anterior à minha partida, nós dois estávamos ocupados, por isso, acabamos nos encontrando em torno das duas da manhã num hotel em Narita. Quando a porta se abriu, com aparência de cansaço, Masahiro disse "vamos comer esses oniguiri[110] que fiz" e os tirou de um saco de papel. Eu o havia conhecido por causa do trabalho, quatro anos antes, em uma escola de culinária. Naquela época eu tinha vinte e seis anos, e ele era cinco anos mais velho do que eu, mas por causa da afinidade profunda, logo começamos a nos relacionar. Quando percebemos que estávamos namorando? Quando foi mesmo que começamos a namorar? Se essa conversa surgir, ambos torceríamos o pescoço em dúvida. (YOSHIMOTO, 2000, p. 19, tradução nossa).

Pode-se perceber nesse excerto que, embora o relacionamento entre o casal tenha nascido de forma natural, no ambiente de trabalho, como na maioria dos relacionamentos, apesar da diferença de idade, não temos a impressão de que algo possa ser uma barreira para o envolvimento de ambos. O ponto problemático seria o fato de Masahiro ser casado, e ter um relacionamento extraconjugal com a narradora. A seguir temos uma descrição mais ampla das circunstâncias do relacionamento do casal:

> Esse tipo de diálogo que ele tem comigo, será que ele tem com a esposa dele? Imaginar o que meus olhos não podiam ver era desagradável, por isso, sempre tentava não pensar nisso. Expor um segredo desses, sobretudo para a esposa dele, que era ocupada e que o ajudava nos negócios da família, que só parava em casa três vezes por semana, e sem terem filhos… Era uma vida sem muitas oscilações, porque todos estavam muito ocupados. Era um cenário estúpido que só poderia acontecer na cidade grande. É aquela história bem conhecida, todos parecem adultos, mas na verdade são todos crianças. (YOSHIMOTO, 2000, p. 22, tradução nossa).

Fica claro que o relacionamento da narradora com seu namorado, embora tenha acontecido naturalmente, faz parte de um outro lado da vida da grande executiva ali representada. Em seu país de origem, assim como aqui, na América Latina, a mulher que se relaciona com um homem casado é vista com maus olhos, pois representaria o símbolo da destruição familiar. A narradora compreende que relacionamentos se constroem dessa maneira devido à correria do dia a dia imposta por um sistema econômico, que coloca os indivíduos em

[110] Uma espécie de bolinho de arroz enrolado, geralmente com algas desidratadas.

ambientes solitários, mesmo sendo casados ou tendo um relacionamento público.

Nesse trecho é interessante notarmos ainda que, embora o título da coletânea faça alusão à traição, valor ligado à monogamia cristã, todas as narrativas trazidas na obra falam de experiências de mulheres japonesas, e não de mulheres latinas, o que seria também uma forma de discutir a criação do estereótipo das mulheres da América Latina. No trecho escolhido a seguir, a narradora reforça a ideia de que na grande metrópole a solidão é tamanha que as pessoas ficam mais sensíveis aos sentimentos proibidos.

> O homem moderno, embora tenha encontros em excesso, tem dificuldade em se apaixonar. Principalmente se ambos são ocupados no trabalho, é fácil manter uma traição. Traições acontecem devido às circunstâncias. Essas circunstâncias podem acabar gerando, como nesse caso, um amor verdadeiro. Acho que a responsabilidade moral possivelmente também existe nessas circunstâncias. Por exemplo, minha gravidez, a gravidez da outra, a morte dos pais da outra, o possível colapso da empresa para a qual trabalho, etc, achei que a situação daria certo com a adição de forças externas. Por ser jovem e infantil, pensei que chegaria um momento em que alguma força externa teria que mudar o peso da vida real. Não tenho vergonha de ser infantil, só não queria perder o momento de crescimento. [...] Especialmente nos tempos modernos, amor e casamento não mudam pois não duram para sempre. (YOSHIMOTO, 2000, p. 22, tradução nossa).

Vivendo em uma grande metrópole onde há pouco ou nenhum contato que não seja estritamente profissional, a narradora revela as dificuldades que enfrentam as mulheres modernas, que ou vivem exclusivamente para o trabalho, ou dedicam-se à vida afetiva e, assim, precisam abrir mão de outra área de sua vida. Os dramas da vida contemporânea são expostos de maneira delicada e sem julgamento de valor quanto à narradora e sua relação com um homem casado, por exemplo.

Após um dia de trabalho intenso, no qual a narradora lutava para não pensar na mensagem – real ou não, sobre a morte de seu amante, ela vai, a convite de seu guia, à igreja de Santa María de Luján ou de Nossa Senhora de Luján, padroeira da Argentina e protetora dos motoristas e do trânsito. Ao ver todos rezando, mesmo não sendo cristã, se junta a eles em oração diante da pequena imagem de Maria; seu fervor é tamanho que seu nariz começa a sangrar, e ela sente as lágrimas escorrendo em seu rosto. De repente, uma senhora desconhecida oferece-lhe um lenço, perguntando-lhe se está tudo bem.

A moça, diante do gesto genuíno e solidário de uma desconhecida, entrega-se aos seus sentimentos de saudade, percebendo naquele instante que estava profundamente apaixonada por Masahiro:

> Uma senhora gorda perguntou-me “Está tudo bem?”, e tirou um lenço amarelado, entregando-o a mim. Ao pegar o lenço, pensei “Parece sujo!”, mas dele emanava um perfume parecido a sândalo. “Mas vai sujar!”, disse eu, sabendo que sujaria o lenço, mas que não conseguiria parar as lágrimas e o sangue que saía do nariz.
> “Estou lhe dando” – disse ela, e saiu. Respondeu-me de forma fria, mas com delicadeza. E, então, eu, com toda a força do coração, com lágrimas e sangue, ao soar o nariz naquele lenço, empurrei e abri uma porta pesada por onde saí. (YOSHIMOTO, 2000, p. 28, tradução nossa).

A metáfora aqui utilizada, do lenço como objeto que enxuga as lágrimas, mas também como aquele que permite que os sentimentos sejam liberados, é a ponte, ou a porta pesada que ela empurra, para adentrar às memórias e sentimentos até aquele momento indizíveis da narradora, que se negava a acreditar em seu interior e na realidade que vivia, de uma mulher de negócios que se apaixonara por um homem casado. No Japão, envolvida profundamente com seu trabalho, acabou por se envolver com um homem casado, talvez pela dificuldade de conhecer outras pessoas fora de seu círculo de trabalho. A narradora, talvez acreditando que os sentimentos pelo amante poderiam ser controlados, diante da possibilidade de sua morte, percebe o seu sentimento real:

> Um céu nublado que parecia que nada havia continuava longe, e as árvores das ruas continuavam retas. Lavei o rosto no banheiro e fui, com os olhos inchados, dar um passeio com meu guia. As nuvens estavam ligeiramente tingidas de rosa. As lojas iam fechando e as pessoas iam apressadamente pelas ruas de casas. Quando retornar ao Japão, não tenho nada além de alguns amigos em minha vida privada. Ninguém estará à minha espera. (YOSHIMOTO, 2000, p. 27, tradução nossa).

Após esse momento de encontro consigo mesma e com seus sentimentos, a paisagem se torna mais melancólica. A narradora retorna ao novo hotel, que em sua primeira noite estava lotado, e assim que retorna ao quarto, o telefone toca.

> “Alô?”, eu disse. Do outro lado, depois de um barulho estranho:
> “Por que você não se hospedou nesse hotel ontem? Fiquei preocupado.”, ouvi a voz de Masahiro. Fiquei tão surpresa que nada mais importava e me sentei. Entretanto, com voz embargada, respondi:
> “É que o hotel estava lotado.”

> Ao dizer isso, Masahiro respondeu: “E por que você não deixou mensagem na secretária eletrônica?”.
> Eu não podia dizer que mesmo que eu tivesse mandado mensagem para a secretária eletrônica eu acharia que não adiantaria, porque ele estava morto, e que lembrei do som do telefone na noite passada, que deveria estar tocando perto do corpo de Masahiro. A cena uma vez desenhada não desaparecia. “Será que a ferida no meu coração permaneceria lá?”, pensei comigo. (YOSHIMOTO, 2000, p. 28, tradução nossa)

Durante a conversa com o namorado a narradora toma consciência de que mesmo aquilo que não vemos pode se tornar tão real quanto a própria realidade visível, assim como seus sentimentos para com Masahiro. O surrealismo ou a realidade mágica que permeia o ambiente latino é a porta para o sentimento verdadeiro que a narradora carregava consigo, que, embora cercado de julgamentos morais, se fortalece com os pequenos gestos do dia a dia, sem explicação.

> Quando lembro que fiquei apenas uma noite naquele hotel em Buenos Aires. Seria possível achar que os anjos protegeram o sono das estrelas como a grama da noite, assim como meu amor ao corpo de Masahiro? Seria possível acreditar na pequena e antiga Virgem Maria e no odor bom do lenço sujo?
> Essas são as minhas fantásticas memórias, que ainda hoje não entendi. Mas quem neste mundo não teria sequer uma memória absurda e incomum? (YOSHIMOTO, 200, p. 31, tradução nossa).

Assim, dá-nos a perspectiva de que, assim como os milagres permeiam a realidade mágica da América Latina, o amor também pode promover milagres, no distante Japão.

2.2.2 O último dia (*Saigo no hi*)

No segundo conto, *O último dia* (*Saigo no hi*), novamente o ambiente onírico é a base dessa narrativa. Logo de início a narradora fala sobre o dia em que, ao nascer, foi predestinada a sua morte pela sua própria avó, que era astróloga. Entretanto, nesse fatídico dia previsto, ela estaria na Argentina. Momentaneamente estamos em três tempos narrativos guiados por ambientes e objetos. Sendo o presente na Argentina, que em seguida será explicitado pelo esqueleto da tartaruga exposto no museu, e em dois momentos passados, sendo o primeiro o dia de nascimento da narradora revelado pela voz da mãe que conta

a história do seu nascimento, e o segundo quando ela se deu conta que no dia predito por sua avó ela estaria em país estrangeiro, longe de todos, ocorrido enquanto ela estava na casa de seus pais:

> “Este esqueleto deve ser uma tartaruga antiga” e, quando olhei para a figura imaginária do outro lado do osso, era um dinossauro que parecia uma tartaruga, não uma tartaruga. Enquanto eu pensava nisso, de repente me dei conta, e olhei o relógio.
> 27 de abril de 1998, foi o dia predito que eu morreria. Me lembrei repentinamente disso e pensei: “Nossa, nesse dia estarei na Argentina, e nem tinha me dado conta dessa previsão”.
> Para mim, que ainda era nova, esse futuro não estava completamente definido.
> “E se nesse dia eu acabasse morrendo?”. “Com quem eu estaria casada? Eu estaria morando sozinha? Em que tipo de lugar eu estaria morando?”. Foram esses os pensamentos que me fizeram despertar com o coração aos pulos, naquela tarde de inverno, em que me estendia debaixo do edredom. (YOSHIMOTO, 2000, p.39-40, tradução nossa)

A narradora, no presente, está no museu de História Natural da cidade de Buenos Aires, visitando a exposição permanente de dinossauros, enquanto seu marido, um músico de orquestra, ensaiava durante todo o dia. Ela, sozinha, passeia pela cidade e relembra a manhã em que acordou, dias antes, na casa da mãe, lembrando da premonição feita pela avó no dia de seu nascimento. Sendo assim, estamos na exposição com a narradora, e em segundos depois, em suas memórias de infância e juventude. Entretanto, em ambos os espaços – exposição e memórias, sentimos a solidão e melancolia que se depreende da narrativa, provavelmente uma forma de a narradora nos preparar para esse ambiente onírico em que caminharemos com ela.

Assim como acontece em todos os contos da coletânea, passamos a ouvir a voz da mente da narradora, acompanhando seus passos, assim como a amiga que ouve suas confissões mais íntimas, ou seu diário pessoal que recebe suas confissões.

> Já muito antes de morrer, minha avó era uma pessoa rígida, dona de um temperamento muito forte.
> A partir da astrologia chinesa dos quatro elementos, passou a ter um estilo especial de adivinhar as habilidades, e até os seus últimos anos de vida era uma pessoa que aconselhava as outras pessoas. Comigo, sempre se preocupava, e era muito amável.
> Minha mãe, que era a filha verdadeira da minha avó, ao se casar com meu pai construiu uma casa perto da casa em que minha avó morava. Por ela ter feito isso, elas pareciam ter uma relação boa, porém, daquilo que eu me lembro, elas pareciam ter uma relação ruim, como se fossem nora e sogra, era só conflito atrás de conflito.

> Parece que o meu parto foi consideravelmente difícil, e minha mãe aguentou até os últimos limites de seu corpo. E então, no fim de uma luta difícil, eu nasci em meio à angústia. Minha avó anotou a hora em que nasci, correu para casa, e parece que pesquisou o meu destino. "Embora eu estivesse às portas da morte, com anemia, sua avó veio anunciar com muito orgulho o dia de sua morte", é o que minha mãe me diz, ainda hoje, com vergonha, embora eu já esteja chegando aos 40 anos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 41-42, tradução nossa)

Na passagem acima percebemos nitidamente não apenas o relacionamento pouco amistoso da avó com a mãe da narradora, que pareciam ser "sogra e nora" e não mãe e filha, como o fator de introdução ao efeito mágico ou maravilhoso na narrativa: a profecia da morte da narradora, que recebe essa notícia no dia de seu nascimento. Esse "efeito mágico" que perpassará todas as narrativas contidas na coletânea torna-se o portal para as memórias das narradoras e suas dores.

Após visitar a exposição, a narradora retorna ao hotel no qual estava hospedada com o marido. Lá recebe a mensagem deixada por ele, de que passaria o dia todo trabalhando. Ela decide então conhecer a cidade turística de Tigre. Um lugar cercado de rios, onde é possível passear de barco e apreciar a paisagem arborizada.

> Logo hoje, que talvez eu morra. Ele iria se arrepender, e ri. Então, pedi um táxi na recepção e resolvi ir até o lugar chamado Tigre, que era mencionado no guia.
> De dentro do táxi, observava as pessoas andando pela cidade à tarde, e seus aspectos relaxados. A cidade estava cheia de coisas limpas e sujas, mundanas e marcantes, que encantavam meus olhos estrangeiros ainda não acostumados a isso. "Hum, pode não ser tão difícil morrer hoje", pensei comigo. (YOSHIMOTO, 2000, p.47-48, tradução nossa).

Assim como no conto anterior, mais do que apenas um passeio turístico, a narradora observa a cidade como uma viajante aberta a apreender os sons e cheiros do espaço estrangeiro. Ao chegar a Tigre, assim como muitos turistas estrangeiros, ela decide conhecer a cidade, navegando pelo Delta del Tigre[111], que corta a comunidade. Por se tratar de um passeio romântico e turístico, ela embarca com vários casais.

> Quando chegamos a Tigre, combinei que o táxi viria me buscar, e, assim que iniciamos o passeio no cruzeiro fluvial no rio Paraná, o sol já brilhava do lado oeste. O tempo, ameno e nublado, estava ficando mais fresco.

[111] Junção dos rios Tigre e Luján.

> Assim que embarcamos no pequeno barco, ele correu por um rio calmo de água lamacenta, e a brisa do rio acariciava delicadamente meu rosto.
> Havia várias casas em ambas as margens do rio. A diferença entre ricos e pobres, que era claramente vista, era algo impossível de se ver no Japão. Uma das casas que estava em mau estado tinha roupas sujas penduradas, e dentro havia crianças sujas a correr descalças. Enquanto pensava nisso, vi outra casa, com muitos belos barcos flutuando juntos no rio, com um solário envidraçado bem iluminado e móveis sofisticados que podiam ser vistos de fora. Provavelmente seria uma mansão de fim de semana? Havia jovens praticando canoagem e outros barcos turísticos que se cruzavam lentamente muitas vezes. (YOSHIMOTO, 2000, p. 49, tradução nossa).

Mesmo em um ambiente turístico, a narrativa propõe ao leitor a reflexão sobre as desigualdades vividas na América Latina. Embora sendo um espaço cheio de cores e belezas naturais, a narradora não se exime de observar como nesse ambiente a pobreza e a riqueza convivem, poucos têm muito, e muitos vivem na pobreza. Sob essa visão de desigualdades e idiossincrasias a narradora, levada por essa visão, explicita as suas divergências pessoais e interiores, não reveladas a si mesma há muito tempo.

> No mesmo barco em que eu embarquei havia turistas americanos e casais locais, que às vezes sussurravam alguma coisa. Palavras de vida, palavras de amor. As vozes se misturavam ao som do motor e da água, e era confortável.
> "Quando foi que tive esta mesma sensação?", pensei vagamente.
> Então, pensei sobre isso por um tempo e me lembrei.
> "Com meu marido, foi na viagem de casamento para Ito".
> Antes de conhecer meu marido, eu tive um caso de amor com um homem casado. Ele era o chefe da empresa em que eu trabalhava e gostava muito de Piazzolla[112].
> Portanto, mesmo agora, quando às vezes meu marido ouve Piazzolla na sala, bem alto, pela manhã, sempre é doloroso, por mais desconhecida que seja a canção. (YOSHIMOTO, 2000, p.50-51, tradução nossa)

Durante o fluxo do barco, entramos no mesmo escoar dos pensamentos e memórias da narradora. Em meio às suas reminiscências, ela confessa o caso de amor que teve com seu chefe de trabalho. Notamos ainda, nesse fragmento, que até esse momento não havia nada em sua aparência ou narrativa que nos desse a possibilidade de imaginarmos que a jovem pudesse ter tido um romance proibido. Novamente a autora quebra com nossa expectativa ao trazer como protagonista uma mulher japonesa que no passado teve um caso com um

[112] Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) foi um bandoneonista e compositor argentino.

homem casado e não uma mulher latina, por exemplo, nos levando a refletir que os sentimentos trocados entre o casal vão além de ser ou não um cidadão japonês. Na realidade, a narradora aqui expõe suas memórias relacionando a música do famoso compositor Astor Piazzolla à sua amargura e tristeza em possuir tais lembranças. Isso parece provar que, por mais que tentemos relacionar os sentimentos a um padrão de pessoa ou espaço, eles não são determinados por um povo ou um lugar:

> Eu nunca fui capaz de ter um caso. Não sou capaz. Embora sempre digam que se você não tentar, não saberá que é capaz de fazer algo, isso é real para mim. Sempre que aquela pessoa ia embora no sábado de manhã eu ficava observando as finas partículas de poeira cintilantes a se espalharem na luz da manhã, e pensava: “Até agora há pouco, tomávamos um café com o mesmo sabor, e falávamos sobre o tempero dos ovos grelhados no mesmo prato, mas ele não está mais aqui”. Não tinha terminado de ouvir o CD que comecei, mas não conseguia mais entrar em contato com ele. Isso não é muito diferente da morte. Foi o que pensei. A sensação desagradável daquela solidão não combinava comigo. Naquela época, eu debruçava os meus ouvidos ao fluxo do som agressivo de Piazzolla, o tempo voltava para mim, e finalmente conseguia começar meu sábado, mas era uma maneira muito irracional de dar o meu melhor. E qual foi a sensação mais desagradável? Quando engravidei, decidi me separar dele e dar à luz o bebê, então saí da empresa e fugi para a casa de um parente em Hokkaido.
> Acho que foi uma ótima decisão para mim mesma.
> No final, quando ele e sua esposa vieram juntos para Hokkaido e me pediram para abaixar minha cabeça e tirar meu filho, não fiquei surpresa. No entanto, meu filho nasceu prematuro e acabou morrendo. Depois disso, ficou difícil ter filhos e não consegui mais engravidar.
> Mesmo tendo ficado mais velha, acredito que quero tentar engravidar e dar à luz. Eu me diverti muito enquanto esperava meu bebê em Hokkaido. Quando conversava com ele e cuidava dele, não sentia que estava sozinha. Eu estava sozinha quando ele morreu e derramei lágrimas como se um amigo de longa data, que eu conhecia, tivesse morrido. Eu ficaria feliz se, mais uma vez, eu pudesse sentir essa sensação. (YOSHIMOTO, 2000, p. 51-52, tradução nossa)

No longo excerto supracitado, como leitores, nos sentimos no intenso fluxo do rio das memórias da narradora. Enquanto navegamos, as imagens da rotina com o amante, sua gravidez e a decisão de ter o bebê vão aparecendo como *flashes* que surgem e desaparecem na correnteza, junto com as decisões de viver por si mesma, assim como surgem a dor da solidão do posicionamento do pai do bebê, que juntamente da esposa pede para que ela aja em função deles, abrindo mão de seu filho, o que seria mais aceito socialmente, visto que ser mãe solteira por vontade própria no Japão ainda é postura rara entre as mulheres. O aborto, que no Japão é permitido até a 12ª semana da gravidez, só

pode ser realizado com o consentimento por escrito da mãe e do pai do feto, por isso a narradora recebe a visita do pai do bebê e é coagida a desculpar-se pela gravidez. Ao recusar-se a abortar, assume, assim como muitas mulheres na América Latina, o papel de “mãe solo”. Entretanto, o bebê nasce morto, e navegamos profundamente pelas dores da solidão feminina, da mulher que decide assumir sozinha a maternidade e perde seu filho, velando-o também sozinha.

As memórias da narradora, assim como o pequeno barco que navega no rio, nos levam para lembranças reais apenas às mulheres, que engravidam e veem seus parceiros não assumindo sequer seu papel social. A solidão que envolve esse momento de descobertas e escolhas nos atravessa, como mulheres, e nos leva a vários níveis de reflexão sobre o amor e como as regras sociais se aplicam ao corpo feminino.

Ao refletir e ao mesmo tempo nos confessar suas dolorosas lembranças, a narradora relembra como se deu o primeiro encontro com seu marido. Após retornar de Hokkaido, e ainda apaixonada pelo seu ex-namorado, ela vai ao teatro que ele sempre frequentava a fim de revê-lo. Ela o espera por horas. Ele não aparece. Ela, que sempre frequentava aquele espaço com ele e já havia visto os músicos da orquestra, se reencontra com um dos músicos que lhe chamou a atenção por ficar bem de terno. Ele se tornaria seu marido.

Em sua viagem de lua de mel, à cidade de Shimoda, ela decide contar a ele sobre seu passado. Em meio às decisões sobre onde morariam e como viveriam, o frio do passado emerge em suas memórias e ela não consegue verbalizar sobre a perda do bebê e sobre as razões de estar no teatro naquela noite.

Após essa lembrança, retornamos ao presente. Ela volta para o hotel em Buenos Aires e pede o jantar no quarto. Um jantar com direito a comida argentina e champanhe. Ela liga para a mãe e relembra que aquele seria o dia previsto pela avó em que ela morreria. A mãe se irrita com essa lembrança, visto que a avó não conseguiu sequer prever o dia de sua própria morte. A narradora adormece. De repente acorda, com a luz sendo acesa. O marido havia chegado e adormece na cama ao lado. Ela o observa, e imagina como seria a vida deles na América Latina, ou ainda sem ela na vida do marido. Se ela realmente tivesse morrido naquele dia, quem cuidaria dele? Ela sempre desejava acordar com ele

preparando o café da manhã, e servindo apenas uma xícara de café para ambos, não duas.

As realidades da vida e da possível morte se misturam nos fluxos intermináveis dos rios da memória.

2.2.3 Uma pequena escuridão (*Chiisa na yami*)

No terceiro conto, *Uma pequena escuridão* (*Chiisa na yami*) uma jovem viaja até a Argentina para acompanhar o pai, que vem a Buenos Aires a trabalho, após o falecimento da esposa, mãe da narradora. A narrativa pode ser dividida em duas partes

Na primeira temos a apreensão da narradora sobre a cidade de Buenos Aires, seus lugares turísticos, os cidadãos que ela observa caminhando nas ruas. A visão não é de uma turista, mas sim de uma viajante que se propõe a absorver os ares do espaço estrangeiro, livre das visões estereotipadas, fato percebido também nos dois contos apresentados anteriormente. Durante o tempo livre a narradora aproveita para conhecer os lugares históricos da cidade, como a Recoleta, onde se encontra o cemitério no qual estão enterradas várias personalidades argentinas, uma delas, Evita Perón (1919-1952). Como ela havia assistido ao famoso filme em que a cantora Madonna interpreta a primeira dama, ela decide ir conhecer o túmulo de Evita.

Sua visão delicada da cidade nos permite observar não apenas um olhar turístico sobre o espaço, mas depreendemos também muito da liberdade da mulher para se mover em público e sozinha. Liberdade essa alcançada com muito esforço e mantida a duras penas, se observamos que na contemporaneidade ainda não é totalmente seguro mulheres viajarem sozinhas.

> Nós viemos a Buenos Aires porque meu pai, que dirige uma empresa de importação, tem muitos contatos nesse ramo, e mesmo sem ter nenhum conhecimento prévio sobre este país eu estava bastante animada. A cidade era cheia de gente branca, as ruas e lojas pareciam muito com a Europa, e por outro lado, os galhos de jacarandá se estendendo contra o profundo céu azul triste, característico da América Latina: tudo se tornava novidade para mim. (YOSHIMOTO, 2000, p. 232, tradução nossa)[113].

[113] A paginação citada dos contos “Uma pequena escuridão” e “Do lado de fora da janela” correspondem ao texto completo, traduzidos e anexados ao final deste trabalho.

Nessa primeira passagem notamos ecos de certa melancolia, onde a narradora, embora perceba similaridades com o espaço europeu, consegue depreender a profundidade da cultura latino-americana que, embora mesclada por muitas cores, foge ao estereótipo da alegria constante. No excerto seguinte esse tom melancólico, que perpassa todo o conto, será ressaltado novamente:

> Naquele dia, logo me separei de meu pai, que acabou indo sozinho comprar um violão. Embora fosse um *hobby*, o seu gosto por violões clássicos era tamanho que suas apresentações eram de nível profissional. Meu pai veio para este país, não foi para turismo, nem mesmo a trabalho como ele tinha dito, na verdade, foi apenas para comprar um violão clássico. A negociação feita entre as empresas havia terminado no dia anterior, então, meu pai, desde cedo, estava tão animado que mesmo durante o café da manhã estava com a cabeça cheia de coisas sobre violões e lojas de violões.
> Assim que saímos do hotel entramos em uma pequena loja de violões, onde observei vários violões enfileirados graciosamente. O lutier coloca as suas mãos e o seu coração para produzi-los, lhes dá polimento, e em seguida, conforme o instrumento é tocado, intensifica-se o brilho de sua essência... Nesse momento se revela o propósito de sua beleza. Os olhos de meu pai brilhavam, suas mãos tocavam um após o outro, dedilhando-os, e suspirava indeciso. Dava a impressão de que não conseguiria escolher apenas um, pois todos eram maravilhosos demais. Acreditando que ele passaria o dia todo ali, resolvi que nos encontraríamos mais tarde no hotel e saí da loja. (YOSHIMOTO, 2000, p. 232, tradução nossa).

Aqui notamos a delicadeza da narradora ao descrever o espaço maior do presente: Buenos Aires. Ela aproveita dessa melancolia presente ali para se debruçar sobre algo mais profundo, a relação intensa do pai com a música, da qual se depreende a beleza da vida. Sentimos a jovem nos preparando para caminhar com ela para outras viagens; as viagens da memória humana.

Esse trecho do conto, aliás, faz referência à paixão do editor de Banana Yoshimoto por violões clássicos. De acordo com o epílogo da obra, a vinda dela para a América Latina deve-se a ele, que desejava vir conhecer as peças produzidas na Argentina. O editor propôs à autora que viesse com ele a fim de apresentar-lhe a região. A viagem lhe inspirou esta coletânea e um diário de viagens.

Retornando ao conto, conforme a leitura avança temos a mudança de foco da narradora, que decide ir ao cemitério da Recoleta. Ela observa o bairro e as pessoas enquanto caminha livremente pelas ruas da cidade.

> Antes de vir para cá, eu assisti novamente ao filme da Madonna, e pensando em visitar o túmulo de Evita, embarquei no ônibus em direção ao cemitério onde ela estava enterrada, que ficava no bairro da Recoleta.
> [...]
> Neste lugar, onde estão pessoas mortas, era estranhamente natural se lembrar dos mortos. A cada esquina que eu virava e virava, deparava-me com a "Cidade dos túmulos", com belas decorações e flores colorindo-a continuamente. Iluminada pela luz, as sombras bem marcadas, era como andar em um sonho. Acredito que ao caminhar por aqui sem parar seria possível, naturalmente, colocarmos os pés nas fronteiras com a terra dos mortos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 233-234, tradução nossa).

Nessa passagem pode-se perceber que a melancolia que se depreende do olhar da narradora permite tratar de questões dolorosas, como a morte, de forma suave, diferente da visão cristã que exalta o sofrimento. O caminhar da jovem pelo cemitério não exalta a morbidez, mas sim a beleza de ambientes fronteiriços entre a vida e morte, não como rompimento, mas sim como continuidade da realidade que vivemos – “Acredito que ao caminhar por aqui sem parar seria possível, naturalmente, colocarmos os pés nas fronteiras com a terra dos mortos.” (YOSHIMOTO, 2000, p. 234). Dessa forma, não precisamos ter medo, mas apenas caminhar por entre os dois mundos.

No espaço do cemitério em que o onírico e o real se misturam, a narradora adentra a segunda viagem, a viagem dentro do espaço recôndito e íntimo da memória, em que temas doloridos se tornam coletivos, e onde se pode reescrever o passado. Enquanto a jovem analisa as flores e pessoas que caminham no cemitério, adentramos as suas memórias de infância, quando o pai sofria com o alcoolismo e possível depressão, após ter perdido um grande amigo, em um acidente de carro. Ela relembra a tristeza no rosto da mãe sempre que havia datas comemorativas em sua casa e o pai não aparecia. No final da noite chegava carregado por amigos e com o rosto avermelhado e inchado por ter chorado. O pai se sentia responsável pela morte do amigo, e não se permitia ser feliz com a filha e a esposa.

> Por exemplo, no aniversário de meu pai, minha mãe, desde o início da manhã, começava a fazer as comidas que ele gostava. Meu pai dizia que voltaria cedo para casa, e se fosse atrasar, avisaria. Eu sabia disso também, e quando as atividades do clube da escola acabavam, voltava logo para casa. Porém, quando comecei a ter idade para ter um grau de discernimento, passei a entender melhor a realidade. Nessas ocasiões, papai sempre voltava tarde para casa, e bêbado. Também não avisava nada. Se fosse meu aniversário, ou de minha mãe, isso

> não aconteceria. Nesses dias, ele sempre estava em casa cedo, nem que precisasse sair mais cedo da empresa ou faltar alegando doença. Mas, quando ele foi promovido, quando abriu seu próprio negócio, ou até mesmo quando seu melhor amigo morreu em um acidente, ele ficou desolado, e resolvemos fazer um jantar para confortá-lo; enfim, sempre que ele se tornava o centro de algo, e o esperávamos para comer juntos, papai saía fugido. Quando chamávamos parentes e convidados, era ainda pior. No fim, jantávamos sem meu pai, e depois que os convidados iam embora, eu costumava vê-lo chegando carregado e todo amassado. (YOSHIMOTO, 2000, p.236-237, tradução nossa)

Nesse excerto é importante notarmos, além da rotina da família em festas de comemoração, a dificuldade que o pai tinha de falar sobre seus sentimentos com a esposa e a filha, revelando dores e questões interiores, possivelmente comuns a qualquer homem heterossexual da sociedade atual, visto ainda ser tabu em muitos espaços falar sobre doenças psíquicas, principalmente entre os homens, que normalmente acabam cedendo ao vício do álcool. Comprova-se ainda que muitos desses hábitos modernos, como o álcool e tabagismo, ainda são vistos como algo que reafirma um *status* social masculino e não como doenças sociais, como é o caso do pai da narradora, que, preso a esses padrões de uma masculinidade que cobra perfeição, não conseguia abrir-se para o diálogo.

Após anos com esse problema familiar, a narradora e sua mãe decidem agir de forma que o pai se sentisse à vontade com situações de celebração, provando que ele merecia tal carinho. Pensando assim tiveram a ideia de prepararem a festa de aniversário dele na noite anterior, assim, no dia seguinte tudo corria normalmente.

> Mesmo assim, minha mãe e eu continuávamos a inventar maneiras de festejar, por teimosia. Certa vez, na noite anterior ao aniversário dele, depois que meu pai já dormia tranquilamente, secretamente fizemos os preparativos da festa. Enfileiramos os presentes sobre a mesa, cozinhamos sem fazer barulho, e no meio da noite, às 2 horas da manhã, acordamos meu pai para cantar os parabéns de pijamas. Ao colocar em prática essas ideias, sinto que pudemos salvar o papai, de verdade. Assim, no dia real do aniversário, ele ia sonolento para a empresa, e podia voltar normalmente para casa, jantando normalmente à noite. Eu não havia pensado sobre isso até ver a mudança dele. Acho que essa foi a forma de demonstrarmos amor para o que chamam de fragilidade humana. (YOSHIMOTO, 2000, p. 237, tradução nossa).

Da mesma forma que no excerto anterior, aqui a autora traz questões árduas das relações familiares, mas propõe soluções afetuosas, que partem sempre das mulheres, para resolver as questões íntimas que os homens não conseguem lidar. Para a narradora, além da atitude da mãe e da filha ser uma forma de demonstrar amor, também foi a maneira que elas encontraram para ajudar o pai a lidar com essa dor do passado. A demonstração de amor foi antes de tudo a maneira de observar a fraqueza do outro e aceitá-la sem juízo de valor.

Na segunda parte do conto, enquanto a narradora discute com sua mãe sobre a dificuldade de seu pai de expressar suas dores, a mãe da moça usa uma metáfora, que só no futuro ela entenderia, sobre seguir a rotina diária sem poder falar o que sente. “Mas então, né? Ter sempre que fazer tudo, como fazer os preparativos para o jantar, colocar o óleo na panela de tempurá, organizar os ingredientes e esperar por um jantar que não vai acontecer: para mim, o sentimento é de estar dentro de uma caixa”. (YOSHIMOTO, 2000, p. 238).

A metáfora utilizada pela mãe – “para mim, o sentimento é de estar dentro de uma caixa” (YOSHIMOTO, 2000, p. 238), reflete o papel delegado às mulheres de apenas aceitar seu destino sem discutir, ou ainda, mais do que apenas “aceitar”, cumprir suas tarefas cotidianas como se tudo dependesse delas, inclusive a felicidade plena de seu casamento e família.

Para a mãe da narradora, além dos papéis sociais estipulados, as memórias passam a se mesclar às memórias de infância, de quando tinha a mesma idade de sua filha. A narradora do conto, durante um passeio com a mãe fazendo compras, em um bairro opulento de sua cidade, percebe que a mãe está passando mal e que sai abruptamente de um prédio, onde havia uma exposição arquitetônica. Após um tempo a moça sai à procura da mãe e a encontra tranquila, como sempre, sentada em um café. A mãe relata então a história de sua infância para a filha, em que sua mãe, que sofria de transtornos psicológicos, após a separação de seu pai, constrói para ela uma “mini-casa” de papelão, com uma pequena mesa e desenhos para que ela lá vivesse. A fim de que a mãe ficasse feliz, ela decide entrar na caixa e lá vive por duas semanas. O seu professor de ensino fundamental julga estranho o fato de a criança não vir às aulas, vai até a casa dela e acaba descobrindo os abusos sofridos, entregando-a para a adoção. Até aquele momento, a única informação que a narradora do

conto tinha sobre a sua avó era que ela havia falecido após ter sido internada em um hospital psiquiátrico.

Durante esse processo de entender esse amor doentio da mãe para com a filha, o leitor adentra às memórias de várias mulheres a fim de entender que dentro de cada pessoa existe uma caixa com uma pequena escuridão. Dessa forma entrar dentro de uma caixa é não poder ser você mesmo, mas sim ser aquilo que desejam que você seja.

> E qual seria a minha escuridão? Eu não tenho problemas em voltar para casa quando estão me esperando, nem tenho medo de caixas. Porém acredito que algum dia isso possa surgir dentro de mim. Seria o meu processo de amadurecimento. Como vou enfrentar isso? Como vou lidar com isso? Eu ainda sou jovem, não conheço o medo. Chego a ansiar por isso, quero ver no que vai dar.
> Em minha família, que vista do lado de fora parecia tão harmônica e doce, existe, na verdade, uma pequena e profunda escuridão. Essa escuridão tem a mesma tranquilidade deste cemitério, que esconde as histórias de suas riquezas. E disso não preciso me envergonhar.
> Protegida pelas folhas que brilham ao sol, continuei pensando nisso. (YOSHIMOTO, 2000, p. 248, tradução nossa).

Para a narradora, embora estando em um país tão distante espacial e culturalmente, a viagem lhe dava o espaço para poder observar as suas próprias dores e dúvidas, mas disso não se envergonharia. Nossas memórias, sejam elas boas ou más, fazem parte daquilo que somos como indivíduos. A narrativa de Banana é otimista; apesar das tragédias e traumas, haveria luz em meio à escuridão, e por isso podemos ter orgulho de nossas próprias decisões.

2.2.4 O plátano (*Puratanasu*)

No quarto conto, *O plátano* (*Puratanasu*), a narradora viaja a Mendoza com seu marido em uma viagem de lua de mel tardia, pois sendo um casal com uma certa diferença de idade, eles decidem viajar após algum tempo juntos, a fim de evitar comentários de familiares e conhecidos que acreditavam que a moça havia casado apenas para ter acesso aos bens do marido.

> Mendoza era o local perfeito para visitar com meu marido, mais velho que eu alguns anos. Mas não me recordo porque decidimos ir para lá. Nos últimos seis meses, tínhamos lido um guia para a Argentina à hora habitual a que assistimos televisão e tomamos uma bebida juntos antes de irmos para a cama. Além disso, sinto que a conversa que nos levou

> a essa decisão nos deu a sensação de que, de uma forma ou outra, seria uma bela cidade.
> Na época em que meu marido estava casado com sua falecida esposa, ele havia sido designado para Buenos Aires a trabalho. Parece que ele administrava uma fábrica local. Sempre que ouvia falar dessa época, queria ver um show de tango chamativo para turistas ao lado dele, como uma viagem de recém-casados. No entanto, enquanto penso nisso, tenho trinta e cinco anos, ele sessenta e, os dois sendo preguiçosos, não teríamos tido chance para isso. (YOSHIMOTO, 2000, p. 91, tradução nossa)

Do trecho supracitado depreendemos as seguintes informações: primeiro que a decisão de conhecer uma cidade na América Latina aconteceu de maneira natural enquanto o casal folheava um guia da Argentina, e segundo, que embora o marido já conhecesse Buenos Aires, quando de seu primeiro casamento, a narradora gostaria de construir junto dele as memórias de uma viagem, como recém-casados. Outro ponto importante desse trecho é a explicação sobre a diferença de idade do casal – "Mendoza era o local perfeito para visitar com o meu marido mais velho que eu alguns anos" e "No entanto, enquanto penso nisso, tenho trinta e cinco anos, ele sessenta e, os dois sendo preguiçosos" (Idem, p. 91), ressaltando, possivelmente, que seria uma diferença física que saltaria aos olhos e que diante da sociedade seria vista como algo não natural. Embora uma mulher mais jovem estar com um homem mais velho seja mais aceito socialmente do que o contrário, a narradora enfatiza a questão como se tivesse algo a provar.

> Cansados da agitação de Buenos Aires, decidimos alargar nossa estada na pacata cidade perto das montanhas, e decidimos fazer caminhadas tranquilas todos os dias enquanto estivéssemos lá.
> Ficamos hospedados em um hotel antigo, localizado em frente a um grande parque e, embora o exterior fosse muito bom, o quarto parecia um dormitório estudantil. As janelas rangiam, não fechavam completamente, e fazia frio à noite. Do lado de fora da janela, podia se ver os muitos galhos de pequenas árvores iluminando as folhas no frio. E quando me inclinava para frente, via uma montanha de neve ao longe. Quando eu olhava pela janela, o ar fresco sempre deixava minhas bochechas vermelhas.
> Sim, a cidade estava muito fria e tinha uma brisa única.
> Enquanto caminhava no crepúsculo, o vento frio, o clima belo, a falta de vigor das pessoas que iam e viam, e a fragilidade que permeava os ossos, perguntei-me se o céu teria essa atmosfera.
> De alguma forma, percebi que no passado houve um grande terremoto que atingiu a cidade. Tudo era sutil e parecia feito das sombras fracas da cidade real. (YOSHIMOTO, 2000, p. 92, tradução nossa)

Ao chegar a Buenos Aires, o casal decide ir para Mendoza pela tranquilidade que teriam para aproveitar a lua de mel. Embora o hotel em que se hospedaram fosse antigo, o ambiente ao redor e o clima propiciariam um momento de calmaria em meio a uma paisagem invernal. Diferentemente de casais mais jovens, eles optam por caminhadas ao crepúsculo e por apreciar a cidade.

> Não dissemos isso em particular, mas nós dois amamos muito a cidade. Gostei especialmente dessa sensação de solidão. Foi uma sensação emocionante. Quando estamos em Tóquio, nossas vidas são tão monótonas que as pessoas ao redor ficam impressionadas. Claro, como somos seres humanos, temos uma vida cotidiana, brigamos, encontramos amigos, rimos e fazemos barulho, mas houve uma estranha tranquilidade nesse casamento, desde o início. Desde muito jovem, sempre gostei da solidão de ser pequena, da quietude da noite, da dimensão do céu de outono e de caminhar sozinha pelas ruas à noite. Dentro dele havia uma aura parecida. Esse foi um dos motivos pelos quais me casei com ele.
> Em Mendoza, acordávamos cedo todos os dias, vestíamos várias roupas e andávamos devagar pelo parque. Em seguida, caminhávamos lentamente até a rua movimentada, bebíamos chocolate quente em um café e comíamos pão. Meu marido, embora seja pequeno, come muito, então era divertido só de olhar para ele. Depois disso, ficávamos ali sentados bastante tempo, distraidamente, andávamos pela cidade à tarde, voltávamos para o hotel e tirávamos uma soneca. Essa era a nossa rotina. (YOSHIMOTO, 2000, p. 93, tradução nossa).

No trecho supracitado a narradora faz uma pequena descrição da rotina do casal, que embora simples é comum a muitos casais em uma grande cidade, que por vezes evitam sair de casa devido à dificuldade no trânsito da metrópole e acabam se isolando socialmente. Em Mendoza, diferentemente de Tóquio, o casal pode sair tranquilamente e passear juntos na rua. A melancolia do espaço é notada em toda a sua descrição. A rotina, que no Japão giraria em torno do trabalho, em Mendoza gira em torno do casal e de descobrir um cotidiano especial.

Durante as caminhadas pela cidade a narradora traz à mente um dos maiores problemas, que agora, distante do Japão, parece apenas uma sombra diante da felicidade vivida na Argentina. Ela passa a visualizar uma vida completamente diferente junto do marido, distante de seus familiares, que eram contra o relacionamento dos dois. “É claro que meus pais se opuseram a esse casamento, assim como a irmã mais velha de meu marido, sua única parente, também foi contra. Eu acho que parece ser isso.” (YOSHIMOTO, 2000, p. 95).

Para a narradora, que nos dá essa informação de forma abrupta, sem que o tema fosse tocado anteriormente, a contrariedade de seus familiares seria algo de se esperar, tendo em vista a diferença de idade entre ela e o marido.

Em seguida, a narradora tenta justificar seu sentimento para com o marido, afirmando que no passado, por mais que ela se esforçasse para se relacionar com homens mais jovens, não se sentia completa e feliz, ao contrário a energia jovem, segundo ela, não a envolvia, tornando a relação solitária para ambos os lados.

> Já me relacionei com pessoas jovens várias vezes, mas a energia deles não me envolvia. Não importava o quanto nos divertíssemos juntos, eu ficava fascinada com a escuridão do vidro da janela, com o jeito que os pássaros que voavam pareciam derreter no céu e com as asas das mariposas que ficavam tremulando ao vento. No início, as pessoas que se envolviam comigo com esse sentimento de entusiasmo acabavam por dizer algo como "Sinto-me só com você, e é chato", ou mesmo aqueles que não diziam nada, pareciam querer dizer a mesma coisa. (YOSHIMOTO, 2000, p. 95, tradução nossa)

É interessante notarmos que a narradora se volta às suas experiências do passado para poder justificar seus sentimentos presentes, talvez, imaginando que seus interlocutores a julgariam por se relacionar com alguém mais velho. Nesse mesmo caminho de justificativas sobre seu relacionamento, ela continua:

> Meu marido não deve ter sido diferente desses velhos tarados que gostam de mulheres mais jovens, mas mesmo assim, não sei se por causa da idade avançada, havia nele um lugar tranquilo. Claro que ele não era uma pessoa perfeita e, embora tivesse um lado animado e impaciente, minha impressão era de que ele sempre estava tranquilo. E sempre havia um cheiro nostálgico nas roupas dele. Era o cheiro que ficava dentro dos armários da casa de meu avô, que eu adorava. (YOSHIMOTO, 2000, p. 96, tradução nossa).

A tranquilidade que ela sentia ao sentir o cheiro do marido era a mesma que ela sentia ao abraçar o avô. A comparação criada na mente da narradora é interessante tendo em vista a idade do marido. Ela sentia, ao estar com o marido, a mesma nostalgia sentida na infância. O cheiro que emanava das roupas do marido fazia sobressaírem as memórias dos armários da casa do avô, em que a narradora descreve como sendo a descoberta de sua memória, relacionada à sua força vital. Após um longo trecho, em que ela descreve sua relação com os cheiros e sua memória afetiva, ela prepara esse momento para falar da relação com a irmã mais velha do marido.

> A irmã mais velha dele, que era contrária ao nosso casamento, de repente passou a ter interesse mais profundo sobre nosso relacionamento. Um dos motivos é porque procurei um advogado e disse: "Depois que ele morrer, só gostaria de ficar com o apartamento em que moro e as despesas mínimas. Se eu tiver filhos, gostaria de ter as despesas com a educação pagas, de resto, penso que não quero herdar tudo", e depois de dizer isso, fiz um documento e assinei. Nunca tive problemas com dinheiro porque meus pais ainda estão vivos e sou filha única. Portanto, nunca pensei sobre isso, e nem sabia que meu marido estava economizando tanto dinheiro e escondendo. Mas, se você pensar bem, ele trabalhou duro até aquela idade. Com a esposa falecida e nenhum filho, não seria estranho ter dinheiro. Mesmo assim, essa irmã mais velha não parecia ser alguém chata com dinheiro, ou talvez não entendesse nada sobre isso. (YOSHIMOTO, 2000, p. 97, tradução nossa).

Na tentativa de voltar a ter um relacionamento tranquilo com a família, certa noite ela sai com a irmã mais velha do marido, que também era contrária ao seu casamento, para participar do festival de outono da cidade. Ao conversar com a cunhada ela retorna às memórias da infância. Ao observar a cunhada, pode perceber as memórias de solidão que ela também escondia, sendo viúva e tendo apenas o irmão como família. A solidão de estar só não estaria apenas relacionada a ter ou não um companheiro, mas sim em como as mulheres decidiam viver suas vidas. Ao fim da noite, as duas sentam-se para comer em uma pequena pracinha do bairro, assim como a narradora fazia quando criança.

De retorno a Mendoza, e aos dias tranquilos ali vividos, a narradora retoma a tarde que o casal discute sobre ter ou não filhos, após um vira-lata vir se aconchegar perto da mesa do casal. O marido a aconselha a levar o cachorro para casa, assim, após a sua morte ela não ficaria sozinha. Ao que ela retruca que ele, com certeza, viveria mais que o cão, e que se fosse para ter companhia, que seria melhor terem um bebê. O marido, acostumado a ter atenção apenas para ele, reclama que perderia o carinho dedicado a ele, para o bebê. Os dois levantam-se e saem caminhando pelo parque da cidade.

O marido sugere que bebam uma típica bebida argentina: o submarino, uma dose de leite quente, em que submergimos um pedaço de chocolate em barra. Nesse momento a narradora rememora um íntimo e simples momento que ela passou ao lado do marido, no Dia dos Namorados, em que ela, embora tivesse ganhado chocolates, decide ir à loja de conveniências comprar outros doces. Não encontrando nenhum de seu gosto, retorna para casa. O marido prepara para ela um chocolate quente cremoso, com cacau em pó, e nesse

momento ambas as memórias de sabores se relacionam; mesmo em espaços díspares, o carinho do companheiro e o sabor do chocolate vêm à sua mente.

Em momento seguinte, enquanto o casal caminha pelo parque, observando vários casais andando de charrete pela cidade, eles ouvem um som melancólico que invade a cidade. É o som das folhas do plátano, árvore típica daquela região, que enchia o parque. O som que saía das folhas da árvore ao vento os faz lembrar uma canção antiga, que ambos conheciam.

> "Eu me pergunto que tipo de árvore é essa, enfileirada no caminho em frente ao hotel".
> "Qual, aquela da folha grande? Aquela é... o plátano."
> "Ela emite uma música, não é?"
> "As folhas de outono do plátano dançam no caminho de inverno… não é?"
> "*Eu não aguento mais e olho para trás"...* Era isso? *"Você está indo para uma jornada? Olhando para trás, e só o vento está soprando ali".* Me vem sempre essa música nesta cidade."
> "É bom saber a mesma música, embora nossas gerações sejam tão diferentes."
> Ele ria lindamente. Ao olhar em sua direção, via árvores balançando violentamente com o vento, montanhas distantes e um céu nublado. (YOSHIMOTO, 2000, p. 106, tradução nossa)

A canção rememorada pelo casal tem como título original *O vento* (*Kaze)*, escrita por Osamu Matayama e interpretada por Noriko Hashida (1945-2017), foi lançada em 1993 e faz referência a alguém que sai em uma viagem, sozinho, mas em qualquer ambiente, sempre que ouve as folhas de plátano balançando ao vento lembra-se da terra natal e sonha em um dia retornar. Assim como a narradora, que embora distante, relembra de seu país e das escolhas de sua vida, que a trouxeram para esse presente ao lado de quem ama. Ainda caminhando e ouvindo o barulho das folhas ela se dá conta de um sentimento novo: o medo de morrer e perder as suas memórias mais íntimas, como as daquele momento.

> Quando me virei, o general ainda estava bravamente montado no cavalo, olhando para um lugar alto à distância. Achei que essas horas poderiam durar para sempre. Mas o tempo algum dia levará ele e minha vida a nada, e a estátua de bronze nesta cidade ainda estará tremulando. O mesmo vento borrifava as folhas do plátano naquela estrada e eu percebi que passei a ter medo de morrer. (YOSHIMOTO, 2000, p. 108, tradução nossa).

Ao final do conto a narradora dá-se conta não apenas da fragilidade da vida, mas também das memórias construídas junto de quem se ama, pois que

se relacionava apenas ao casal que ao retornar a seu país de origem seguiriam outros hábitos.

2.2.5 Melzinho da mamãe (*Hachi hanii*)

Em *Melzinho da mamãe* (*Hachi hanii*), quinto conto da coletânea, a protagonista está visitando a casa de uma amiga, também japonesa, casada com um argentino que tem uma academia de dança em Buenos Aires. O espaço principal da narrativa é a Praça de Maio na cidade de Buenos Aires, porém o famoso bairro da Recoleta também é citado. A narradora passa seus dias caminhando pelos parques e ruas da Recoleta, onde a amiga que a hospeda mora, e no final da noite já cansada de caminhar pelas ruas do bairro, retorna para o sofá onde dorme. Sendo assim o espaço da narração é naturalmente público e aberto. Na primeira cena do conto, a narradora, já na Praça de Maio, observa uma senhora que joga ração para as pombas.

> Encostada ao lado do canteiro de flores, eu observava uma senhora que jogava ração para as pombas. Observava, em especial, que parecia que a senhora não pensava em nada. Na realidade, só lhe restava passar o dia todo aqui, jogando ração para as pombas. Acho que era um sentimento muito parecido ao meu. Nos fundos da praça se podia ver a parede rosa do escritório da presidenta. No filme *Evita*, Madonna havia cantado ali. Por que eu achei aquele filme interessante mesmo? – fiquei pensando naquele momento; e então acabei me lembrando. Emprestei esse filme para assistir na sala do meu apartamento, naquela noite chuvosa. No meio desse filme chato, ele chegou em casa. Disse que o vento havia quebrado o seu guarda-chuva, e estava com o lado direito do corpo todo ensopado. Eu trouxe uma toalha, e como se enxuga um gato ou cachorro, enxuguei a cabeça e o corpo dele sem nenhum constrangimento, e ele ainda se estendeu de comprido no meu sofá. (YOSHIMOTO, 2000, p. 115-116, tradução nossa).

Nesse primeiro momento já percebemos como a narrativa será conduzida, em que uma lembrança maior – “o escritório da presidenta” (a Casa Rosada) remeterá à narradora uma lembrança pessoal, menor – à noite na qual assistiu ao filme *Evita* e em que seu namorado chega a sua casa ensopado pela chuva. Relembrar da visita do seu namorado, na noite em que ela assistia ao filme, a fez lembrar-se do relacionamento de ambos e de como tudo parecia perfeito, onde haviam criado um mundo, uma história para si.

> Assim que ele entrou no meu quarto a chuva aumentou. Pela janela, a chuva jorrava como uma torneira aberta. A rua seguia molhada,

> tranquila e totalmente escura. Era uma noite comum como as outras. Ele fez café e o colocou em um copo para mim. Esse copo era um que compramos em um antiquário vizinho num certo domingo. O caminho até esse antiquário era bem complicado, havia pequenas flores de várias cores que floresciam, e o brilho do sol era suave e por isso a rua estava branca, me fazendo sentir como se estivesse no céu. Não tenho muitas lembranças, era como se estivesse olhando dentro de dois espelhos opostos. Havia no estender-se do mundo algo pequeno e próximo, no infinito; algo quase como a história de nós dois, e agora se havia feito no mundo um recorte a partir disso. (YOSHIMOTO, 2010, p.116, tradução nossa).

A partir do momento em que ela se volta para dentro de si, novamente uma lembrança "puxando" outra, cada vez mais íntima como a compra do copo e o caminho que fizeram até o antiquário, o espaço e a história pública tornam-se pontes para reescrever as próprias memórias a fim de entender a sua própria história. Ao que ela conclui que a história do casal recém-separado havia feito um recorte no mundo, não havendo nada mais perfeito.

Ainda sentada em um banco na Praça de Maio, a memória da narradora se volta aos dias na casa da amiga desde que chegou a Buenos Aires. Solitária, ela sai às ruas para caminhar e pensar, em um movimento de busca de liberdade e de entender o que se passava em sua mente.

> Minha amiga, à tarde, fazia guia para outras pessoas, então não voltava para casa logo que anoitecia. Eu, à tarde, todos os dias, ficava sem fazer nada. Achava que fazendo sempre da mesma forma me divertiria à vontade. Especialmente porque a casa dela está localizada no bairro da Recoleta, onde há muitas ruas, e só de andar bastante já me sentia melhor. Para que eu não pensasse em nada, eu somente caminhava. O sentimento que eu tinha é de que quando meus pés ficassem cansados, e eu conseguisse fazer minha cabeça se distrair, finalmente voltaria a mim. À noite eu somente bebia um pouco de vinho e caía na cama. (YOSHIMOTO, 2010, p. 117, tradução nossa).

Outra vez observamos que para a narradora entender o que se passa dentro de si, faz-se necessário sair aos lugares públicos, observando o espaço, a memória e a história do coletivo. Isso porque no bairro da Recoleta, citado no texto, se localiza o famoso cemitério que guarda os restos mortais de várias pessoas famosas, entre elas Eva Duarte de Perón, a Evita, citada no início do conto quando a narradora cita o filme que leva o nome dessa personalidade argentina. Assim, a todo momento temos referências espaciais remetendo-nos não somente a lugares famosos, como também a pessoas que marcaram a história coletiva.

Da lembrança de suas caminhadas, a narradora se volta ao tempo presente, quando se inicia a passeata das “Mães do cachecol branco”, que acontece todas as quintas-feiras em frente à Praça de Maio. São mães e familiares que se juntam com o propósito de exigir notícias de seus filhos que sumiram (sequestrados ou assassinados) durante a ditadura de Jorge Rafael Videla. Para elas, esse ato não pertence a uma, mas a todas as mães; a maternidade é socializada. “Não existe, por parte delas, a esperança de reencontrarem seus filhos e netos com vida. O que há é o espírito de luta por justiça que. “Nas origens das Mães da Praça de Maio estão a perda e a dor, irreparáveis. No entanto, longe do ressentimento (como aquilo que paralisa), a lembrança da luta iniciada pelos seus filhos representa para estas mulheres o impulso de um nascimento, o despertar para a vida política.” (MANÇANO, 2019)[114]. A maternidade é simbolizada por toda uma sociedade, como memória coletiva dos tempos de ditadura e perseguição política.

Da descrição dessas mães temos o seguinte excerto:

> Via-se a parede rosa da presidência ofuscada pelas nuvens do céu. Era uma cor feita com a mistura de sangue de boi. Enquanto um incalculável número de pombas saía em voo, essas dez senhoras que cobriam a cabeça com um lenço branco começaram a caminhar de forma lenta em torno da praça. Alguns senhores e algumas pessoas que pareciam parentes também andavam junto delas. Além disso, essas senhoras carregavam em seu peito fotos antigas. Eram fotos de jovens sorrindo e moças bem vestidas. Se não pensássemos que havia algum envolvimento com algo tão assustador, pareceriam jovens meigos e comuns. (YOSHIMOTO, 2010, p. 118, tradução nossa).

A descrição das mães e das fotos que elas carregam em seu peito como forma de manter a memória de seus filhos viva, jovens comuns, simbolizaria a história da resistência de um povo. Dessa memória coletiva a narradora se volta à sua própria memória pessoal, como filha, como jovem que vivia em um Japão livre de ditadura na época em que esses jovens foram tirados de seus lares.

> Houve uma manhã em que, como sempre, o filho rebelde bebeu só um gole de café. De corpo magro, com seu *jeans* predileto, saiu para a escola. Aos olhos da mãe, parecia o mesmo menino da época de criança. As lembranças vão diminuindo, obviamente, seus traços gerais. Ele poderia estar apenas junto de seus amigos, decidiu sair um pouco à passeata e não pôde avisar. E então ele não voltou para casa

[114] MANÇANO, Luiza. Maternidade Política – Duas das fundadoras do movimento criado durante a ditadura falam sobre suas trajetórias e a atualidade de suas lutas. BRASIL DE FATO, 2019. Disponível < https://www.brasildefato.com.br/especiais/maes-da-praca-de-maio-na-argentina-42-anos-de-maternidade-politica>

> uma segunda vez. Como se poderia definir este tipo de sentimento? Não era tão distante de mim, era praticamente a mesma época em que eu estava no ensino médio, não era a época do Império Inca, nem durante a Segunda Guerra Mundial. No Japão, eu ainda morava na casa de meus pais. Opondo-se a eles, eu voltava para casa de manhã, e exatamente neste momento, na parte de cima do globo, estavam acontecendo coisas desse gênero. O mundo não é tão amplo, não é tão grande, e eu estava sentindo vertigens. (YOSHIMOTO, 2010, p.121-122, tradução nossa).

Desse excerto temos a fusão clara de que as duas memórias, coletiva e pessoal, podem se fundir a fim de expressar um sentimento maior. Nesse caso, a dor das mães e a perda da juventude, pois enquanto a narradora vivia uma vida tranquila no Japão, jovens da mesma idade dela passavam por sofrimentos terríveis. Ela então, descrevendo essa situação, se coloca no lugar dessa juventude e percebe o quanto o mundo não é perfeito e muito menos tão grande quanto parece. Dessa forma, é o sentimento coletivo que une os seres humanos.

Partindo dessa visão da memória do outro, ela se volta às suas lembranças pessoais, de sua infância com sua mãe, que assim como as “Mães do lenço branco”, cuidava dela imaginando que sempre a teria a seu lado.

> Quando eu ficava gripada, minha mãe sempre fazia para mim algo em que dissolvia em água quente o mel, colocava um pouco de uísque e espremia limão. Mesmo depois que entrei no colegial, era assim. Mesmo numa certa noite, quando essas crianças eram torturadas e tinham seu sangue derramado pelas ruas, minha mãe me mimava. Isso poderia ser o que nós chamamos de mundo? Por que minha mãe chamava isso de melzinho da mamãe? Não era limão com mel? Mesmo eu repetindo isso várias vezes, esse era o melhor nome e não se poderia mudar. Tinha a sensação de que aquele sabor doce e quente se espalhava dentro da minha boca. Era igual em todo o mundo. Cheiro de mãe. Um pouco de cheiro de vida, severo, doce, e em qualquer lugar, profundo. Neste momento, esta praça está cheia, perdi o lugar onde ficar e fiquei rodando no mesmo lugar. (YOSHIMOTO, 2010, p. 122-123, tradução nossa).

Sob essa fusão de memórias ela se pergunta se realmente há esse mundo doce que sua mãe lhe havia criado, se haveria de ter um “melzinho da mamãe”, um remedinho da mamãe que curaria tudo, que resolveria tudo, que faria com que tudo voltasse ao normal. Na realidade, a grande questão é que esse sentimento de tristeza e busca de justiça é igual a todos, é comum a todos os seres humanos, não importa se nipônico ou argentino, todos tiveram mães, e lembranças de momentos especiais que remetem a um instinto de proteção e cuidado revelado nesse carinho.

> É, sem dúvida, mãe é mãe em qualquer país e isso é algo que dá muita tristeza. Será que haverei de me tornar uma mãe? Algum dia, será que haverei de me lembrar dessas pessoas com um olhar diferente? Ainda sem decidir nada, do mesmo jeito, comprei a camiseta que era extraordinariamente refrescante, agradeci e deixei a praça para trás. (YOSHIMOTO, 2000, p. 125, tradução nossa).

Nesse momento final do conto, onde a narradora põe-se a refletir sobre sua atual situação com o namorado e lembra-se dos cuidados e conselhos de sua mãe, ela se dá conta desse sentimento coletivo que une os seres humanos, e, no seu caso, a ajuda a superar a dor da separação, repensando seu futuro. Provando que, muitas vezes, rememorando perdas e dores se pode entendê-las, conviver com elas e encontrar um novo caminho. A dor poderá continuar a existir, mas haverá uma forma de conviver com a mesma. Sempre há um novo caminho e, consequentemente, as memórias da narradora se revelam e se completam a partir do contato com as memórias daqueles que a cercam.

2.2.6 Relógio de sol (*Hidokei*)

No sexto conto, *Relógio de sol* (*Hidokei*), a narrativa se passa em dois espaços da América Latina: Brasil e Paraguai. A narradora, que vive no Japão, recebe repentinamente o telefonema de uma amiga de infância, que mora no Brasil. Como se fosse uma premonição, minutos antes ela rememorava a última vez que reencontrou Yoshimi, visitando as ruínas de uma antiga igreja jesuíta no Paraguai. A amiga, Yoshimi, casada com um japonês que havia decidido viver em terras brasileiras, estava no hospital após ter sofrido um aborto.

> “Alô.” – o ruído misturava-se ao que eu conseguia ouvir, e sem mais nem menos, era a voz de Yoshimi, a pessoa que havia ido comigo àquelas ruínas que há pouco me lembrava.
> “Mentira! Eu estava pensando em você agora mesmo!” – disse eu. Eu não pude dizer sobre o que estava pensando anteriormente, porque comecei a pensar na violenta área da América Latina.
> “Sofri um aborto.” – disse Yoshimi.
> “Como assim?” – disse eu.
> “Não sei o motivo. Então, começarei tudo outra vez.” – do distante Brasil, onde ela morava, ouvi uma risada fraca. Após o casamento, ela foi para o Brasil, onde o marido tinha um restaurante de comida japonesa. (YOSHIMOTO, 2000, p.133-134, tradução nossa).

No excerto tomado do início do conto, percebemos o tom melancólico que perpassará toda a narrativa, visto que os temas abordados serão a maternidade desejada e o aborto, temas delicados não apenas na nossa cultura, mas também na cultura japonesa, em que se acredita no *karma*, uma espécie de energia vital, que tudo o que acontece na vida presente está relacionado com a sua vida passada e futura, sendo assim, a morte prematura de um bebê culpabiliza a mãe, pois de alguma forma seria uma "punição" por algo feito em uma vida passada.

O conto se inicia com esse breve diálogo entre as amigas, fazendo com que a narradora seja transportada para as memórias de viagem dela com a amiga, para as distantes ruínas de San José, no Paraguai, que se misturam à difícil realidade de Yoshimi, que está longe e decidiu engravidar a fim de manter seu casamento.

> "Nossa, meus sentimentos!" – respondi. Por um instante, percebi que as pessoas ao redor ficaram de ouvidos atentos ao que eu falava.
> "Estou muito triste. Estávamos juntos desde o começo, dentro da minha barriga". Quando Yoshimi ficava muito triste, sua voz ficava mais calma que o normal.
> "Onde você está, agora?" – disse eu, assustada.
> "No hospital. Fui trazida com urgência, e por isso preciso ficar sem me mover por 24 horas."
> "E ele?"
> "Agora, aqui é tarde da noite. Ele não está."
> "Estou indo aí" – respondi. Não sei por que eu disse isso. Talvez, por culpa da proximidade da voz ao telefone, que me deu a sensação de que logo eu poderia ir vê-la.
> Provavelmente, o que a destruiu era o que mantinha a vida de seu casamento: era aquele bebê, como um fio de esperança, uma flor única.
> Comecei a pensar porque o destino, por mais que ela tentasse, não queria que Yoshimi continuasse com o homem que ela amava. Ou ainda, o que poderia ocorrer para que eles ficassem juntos? (YOSHIMOTO, 2000, p. 135-136, tradução nossa).

Nos excertos tomados podemos notar de forma mais clara a relação da maternidade com o casamento da personagem, que entendia a gravidez como uma forma de reatar o casamento abalado pela traição do marido. Interessante notar como a autora retrata essa questão tão contemporânea à cultura Ocidental, trazendo-nos a reflexão de que mesmo grávida Yoshimi já estava só. O aborto só veio deixar mais claro a condição da mulher que luta por manter um relacionamento pensando em seu filho.

Outro tema interessante notado no excerto citado é a solidariedade entre as duas amigas, já que mesmo longe da família e de seu país natal, Yoshimi em seu momento de dor, lembra-se da melhor amiga que ficara no Japão. Na voz da narradora temos também a sinceridade da amizade entre as duas e a reflexão sobre o fatídico destino feminino sem o homem que ama e sem seu bebê.

Ainda sobre o diálogo que as duas personagens mantêm por telefone, ressaltamos também a religião. Enquanto no Japão acredita-se em mais de sete mil deuses, que em sua maioria representam as forças da natureza, na cultura Ocidental (brasileira) tem-se a fé em um Deus uno. No entanto, a relação entre o indivíduo e a religião é diferente nessas culturas.

> "Tudo bem, ao menos pude ouvir sua voz." – disse ela, sorrindo.
> "Não faça nada com que Deus se aborreça." – disse eu.
> "Você diz isso sobre o Deus japonês que é bonzinho, não é? Pois o Deus brasileiro é muito mais cruel e audacioso." – respondeu ela.
> "Esse Deus então tem a mesma sorte e é mais rápido em fazer você melhorar."
> "Entendi. Tudo bem. Agora não tem mais o que fazer, o bebê não está mais aqui. Agora preciso pensar no que fazer. Além disso, aqui é muito quente e deixei todas as coisas seguirem seu curso." – respondeu Yoshimi.
> "Te ligo depois, ok?" (YOSHIMOTO, 2000, p. 136, tradução nossa)

Como podemos observar no excerto acima, a relação das personagens japonesas com a religião cristã é discutida. Enquanto os deuses japoneses parecem mais compreensivos para com Yoshimi, devido sua situação em terras brasileiras sua visão sobre o deus cristão torna-se mais pessimista. Sobre esse aspecto ressaltamos a transculturalidade da obra de Banana ao comparar pontos de vista religiosos sobre a questão feminina.

Uma segunda regra social que pesa sobre a decisão de Yoshimi para permanecer com o marido, que já estava em outro relacionamento, era o conselho da mãe para que mantivesse o casamento – a família, acima de tudo, até de si mesma, pois não teria mais lar para voltar; essa seria a maior prova de seu amor.

> Imaginei-a esgotada, no escuro corredor do hospital, fazendo uma ligação internacional. A vi em pé de pijama branco. O esposo dela havia tido um caso com uma jovem brasileira, e após uma separação muito agitada, o casal voltou, por terem conseguido engravidar.
> A educação de Yoshimi, como filha, foi nos moldes de uma educação rígida, em que a mãe, já falecida, sempre dizia: "O casamento pode até acabar, pois é algo que se espera, mas jamais se deve separar-se, pois nunca poderá voltar para a casa".

> Quando o marido de Yoshimi arrumou outra mulher, ela, com uma calma voz, também me pediu conselhos.
> Ao lhe dizer que, como sua mãe já havia morrido, ela não precisava mais seguir aquela afirmação, Yoshimi respondeu que tentaria manter o casamento mais um pouco.
> A vida é cheia de incidentes, e se algo acontecer com a pessoa que se ama, só nos resta observar e nada mais. Não se poderia ter nenhuma tomada de posição pessoal. Apenas ter o sentimento verdadeiro girando em torno da pessoa amada, seria a única evidência que indicaria o seu verdadeiro amor. (YOSHIMOTO, 2000, p. 136-137, tradução nossa).

Neste longo trecho tomado fica clara a crítica que a narradora faz sobre as regras japonesas de manter a família acima de tudo. Ela tem consciência de que em qualquer que seja a cultura, se espera que a mulher fique e assuma tudo, não apenas a gravidez, mas também a responsabilidade de manter a família, regra essa passada pela própria mãe de Yoshimi.

Outra forma encontrada pela autora para discutir o papel e a imagem do corpo feminino é a criação de outro espaço de escrita, ou no caso desse conto, da memória. Após o telefonema da amiga a narradora lembra-se da última vez que viajou com Yoshimi, ela já estava grávida, morando em Foz do Iguaçu, e resolveram ir às famosas ruínas de San Ignácio, no Paraguai.

A narradora descreve a história das ruínas, que são Patrimônio da Humanidade pela Unesco, como um castelo construído pelas missões jesuítas em parceria com os indígenas guaranis como espaço de proteção e refúgio. É possível, sobre essa descrição, que a narradora reproduza o discurso dos guias de turismo que escondem o real objetivo dos missionários, que era o de subjugar os indígenas e dominar territórios. No enredo do conto, entretanto, não temos o ponto de vista histórico das ruínas, apenas a perspectiva de duas turistas em visita a San Ignácio.

> Da última vez que fui ao Brasil a trabalho, ela estava grávida e logo se animou a ir visitar comigo as ruínas da missão jesuíta. No século XVIII, os missionários jesuítas chegaram, a fim de propagar o cristianismo aos indígenas guaranis que moravam dentro das montanhas no Paraguai. Junto com os guaranis, eles construíram as ruínas históricas da morada celeste.
> Pouco tempo depois, essa terra se tornou território português devido a um acordo com os espanhóis. Até a perseguição começar, aquele lugar era dirigido pela paz de uma vida igualitária entre as pessoas.
> Muito tempo antes, os espanhóis vendiam e compravam os guaranis como escravos. Diziam que esse lugar servia como templo de refúgio de escravos fugidos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 137-138, tradução nossa).

Talvez possamos dizer que a autora possibilita, por meio da escrita, um espaço recriado para falar da liberdade feminina, isso porque as personagens do conto, que tinham como *hobby* desenhar plantas de casas na adolescência, ao se reencontrar nas ruínas de San Ignácio retomam suas memórias da infância em que eram livres e sonhavam com um espaço livres de regras apenas para elas duas.

> "Você se lembra? Na época da escola, nós fazíamos desenhos de casas onde cabiam só nós duas." – disse ela.
> Recordo-me que era isso mesmo. Nós, após a aula, parecendo duas idiotas, sem nenhum significado aparente, subíamos no telhado e ficávamos observando a cidade. Fumávamos cigarro, bebíamos vinho e desenhávamos casas em que gostaríamos de morar. O cabelo de Yoshimi, assim como hoje, era longo, e o vento o balançava. Naqueles desenhos de casas, nunca faltava um quarto que seria vizinho ao da outra. No começo da noite, até ficar escuro, embora bêbadas, nossos sentimentos nunca erravam e ficávamos planejando isso com afinco.
> "Se você morar num lugar desses sem teto, vai pegar gripe a toda hora." – disse eu.
> "Mas esse lugar me lembra as casas que planejávamos, ainda lembro daquela época." – respondeu ela.
> "Que grande, não é? Dá para sentir a terra."
> "A paisagem e o crepúsculo daqui, não dá para comparar com outro lugar. Além disso, esse brilho do sol, essa intensidade da cor do céu, é sempre como se eu acabasse de sair da piscina." – disse ela.
> [...]
> "Eu gostaria de viver com você e com o bebê naquele desenho de casa." – disse ela sorrindo.
> "Se formos construir uma casa com essa estrutura em Tóquio, mesmo tendo muitos milhões, não daremos conta."
> "Mas se não houvesse Tóquio, ou militares espanhóis, teríamos um problema, filmes e paixão. Ah... queria ir a uma livraria e ler um livro em japonês, em pé, com toda a vontade! E assistir a uma novela estúpida!"
> Foi muito divertido, nós duas, naquele momento, nas ruínas. Posso dizer que foi de completa felicidade. Dizer coisas sem sentido, gargalhar, ficar em silêncio, sentir o vento, observar a cor de terra em decomposição na construção, observar as pessoas como formigas, fixamente, lá embaixo, e poder sentir o toque suave do vento e do sol. O céu estava azul, e penso eu que nunca fica nublado. De vez em quando, podia se ver um condor dando voltas. (YOSHIMOTO, 2000, p. 140-141, tradução nossa).

No trecho tomado fica mais clara a criação de um espaço de liberdade para as duas personagens, que ultrapassa a história verdadeira das ruínas, um espaço transcultural que esclarece a história de vida da narradora e de Yoshimi, que na verdade desejava um espaço para si e para seu bebê, não citando o pai da criança. Mesclado a isso temos a natureza exuberante que ressalta a

liberdade desejada por Yoshimi. A voz da narradora chama a atenção para a impossibilidade de poder sonhar, ou planejar seus espaços, como as duas faziam na adolescência, afinal, depois que se tornam adultas as mulheres não pertencem mais a si mesmas, seus corpos e planos pertencem ao outro, seja o marido, seja a sociedade.

No discurso de Yoshimi, que parece voltar a sonhar com um mundo sem o passado, longe de ambas as culturas – "Tóquio" e "militares espanhóis", podemos notar um tom nostálgico e melancólico que caracteriza, novamente, a impossibilidade de ter um espaço só para as duas, ou só para a mulher longe das regras culturais.

Na última parte do conto a narradora reflete sobre a questão do tempo, sobre as pessoas e sobre a memória. Assim como o relógio de sol construído pelos indígenas marcava as horas pelo movimento do sol, mas continuava sem se mover, o tempo, mesmo que os seres humanos não quisessem, continuava correndo, e não haveria como fugirmos do destino igualitário a todos.

> Naquele momento, na barriga de Yoshimi havia uma vida. Juntas naquele instante, compartilhávamos alguém; eu não vou poder encontrar aquele rosto pela segunda vez. Sozinha, ela vai ter que descer aquele caminho escuro. Algum dia eu, ela, o marido de Yoshimi, a amante, e meu namorado que está agora à minha frente, os jovens que estão preparando o sanduíche agora, e as pessoas que estão caminhando, uma a uma, com certeza vão caminhar sozinhas para aquele lugar, pensei comigo.
> E então, nesse momento, assim como neste bosque, o verde cobrirá as ruínas de dentro e poderá girar o ponteiro, bem devagar, daquele relógio de sol. E isso é vertiginosamente solitário, mas era um cenário que, não sei o porquê, fazia eu me sentir aliviada. E, hoje, vou vivendo, eliminando a sujeira para manter a postura, enquanto uma parte do sanduíche ficou presa no dente. (YOSHIMOTO, 2000, p. 142-143, tradução nossa).

Para a narradora é apenas no momento final da vida, não importando a religião, o gênero e o espaço em que se vive, que todos se tornam realmente iguais, e só assim o corpo feminino poderá seguir livre.

2.2.7 Do lado de fora da janela (*Mado no soto*)

No sétimo conto, seguindo a viagem pela América Latina, saímos da Argentina, seguimos para o Paraguai, e chegamos à fronteira do Brasil com a

Argentina. A narradora não deixa claro o espaço onde se passa a narrativa, como ocorre no início dos outros seis contos. O título *Do lado de fora da janela* (*Mado no soto*), sugere já de início o mote do "olhar para fora" e inicia-se com um diálogo trivial que parte de dentro do quarto de um hotel, em que um casal, após retornar de uma longa viagem de Buenos Aires à Puerto Iguazú, fala sobre o cansaço do dia. Enquanto a narradora observa o quarto e sua iluminação, o cansaço proporciona que as memórias que ficaram em seu distante país retornem ao presente.

> "Por acaso, parece que eu peguei um terçol, tô até sentindo algo estranho dentro do olho." – disse Shinji.
> "Na trilha de hoje, o tempo ficou seco e o ar sujo o tempo todo, né?"
> Eu estava jogada na cama e já estava quase cochilando de tanto cansaço, porém, quando ele começou a falar me esforcei para respondê-lo. Quando olhei para ele, ele estava sentado numa cadeira perto da janela, e esfregava os olhos. O rosto iluminado pelas luzes do chão dava a impressão de que estava muito cansado. Porém, ao ter terminado a viagem de um dia todo, a expressão facial dele estava perfeitamente relaxada. A delicadeza da luz, com seu brilho cor de laranja, envolvia-o. Cercado pela suave luz laranja parecia tão feliz quanto uma criança sentada em frente à lareira olhando para o fogo. Fluía pelo quarto um ar de total tranquilidade. Foi um incômodo tirar o cansaço e a sujeira da longa viagem com um banho, e ainda era um incômodo trocar de roupa, então era hora de relaxar até o jantar, que seria tarde, vestindo apenas um roupão de banho. (YOSHIMOTO, 2000, p. 249, tradução nossa).

No excerto de introdução do conto, as descrições feitas do espaço pela narradora remetem ao familiar, por meio da visão que ela tem do homem amado apesar do espaço estrangeiro que os rodeia. A narradora do conto se apropria daquilo que lhe é estranho em todo o espaço do quarto – "A delicadeza da luz, com seu brilho cor de laranja, envolvia-o. Cercado pela suave luz laranja parecia tão feliz quanto uma criança sentada em frente à lareira olhando para o fogo. Fluía pelo quarto um ar de total tranquilidade" (YOSHIMOTO, 2000, p.249), tornando-o um espaço familiar através das memórias do presente, daquele dia, e da figura do homem amado. Dessa forma, o espaço das memórias não é o passado ou o espaço de origem – o Japão, mas sim estar no espaço estrangeiro com o homem por quem estava apaixonada, recriando um novo espaço de memórias. Outro momento do conto que ressalta o ambiente estrangeiro, porém com sentimentos familiares é o trecho a seguir, que também retoma o mote da viagem ao exterior relacionada à liberdade feminina de ir e vir.

> Uma das minhas coisas favoritas em viajar sozinha é que posso esquecer completamente a solidão. Sou apenas responsável pela minha própria vida, e não tenho nada que esteja sempre arrastando, mas não estou sozinha. Dessa forma, posso compartilhar o tempo de forma mais medíocre e casual. Essa alegria... A tranquilidade começava a surgir no fundo do meu estômago. Embora eu não estivesse em um país totalmente seguro, eu estava completamente em paz. Lençóis limpos, iluminação fraca, janelas grandes, tetos desconhecidos, pequenos sons em língua espanhola que vinham da TV. Apenas a superfície do meu corpo queimado pelo sol estava quente. Lentamente uma onda de sono vinha e aos poucos minha consciência se esvaía. Raramente me sinto eufórica quando estou feliz, mas naquele instante pude sentir a euforia da felicidade. Será que é assim que as pessoas se sentem quando o corpo, a mente, o tempo e as circunstâncias estão todos bem equilibrados? (YOSHIMOTO, 2000, p. 249-250, tradução nossa).

Enquanto a narradora relaxa à espera do jantar, ela reflete sobre a liberdade de viajar e consequentemente, no caso dela, viajar para dentro de si mesma e entender-se como indivíduo: “Sou apenas responsável pela minha própria vida, e não tenho nada que esteja sempre arrastando, mas não estou sozinha. Dessa forma, posso compartilhar o tempo de forma mais medíocre e casual” (YOSHIMOTO, 2000, p.249). Assim, de acordo com esse trecho, enquanto seres humanos, carregamos tantos deveres e cobranças sociais talvez de maneiras desiguais, mas nada que não possa ser compartilhado com o que nos circunda. Nesse momento, mais do que relaxada, a narradora sente-se plenamente feliz.

Outra questão proposta no conto é a liberdade da mulher de poder ir e vir. Embora na atualidade isso seja visto como algo natural, por anos, para a mulher se deslocar havia a necessidade da companhia, seja ela física ou por meio de um título, masculino. No trecho escolhido a narradora descreve essa liberdade feminina para se deslocar, alcançada de forma árdua em algumas sociedades, e que representa um puro momento de felicidade, visto que ao viajar nunca nos sentimos sós. Ao transpormos territórios sempre estamos acompanhados do espaço do outro.

Embora a protagonista do conto não tenha seu nome citado, possivelmente a fim de representar a mesma dúvida de que sofrem tantas mulheres no mundo, o rapaz por quem ela se apaixona – Shinji, além de possuir nome, um dos poucos personagens nomeados na coletânea, pode-se dizer que representa a imagem do homem contemporâneo que não vive sob regras sociais

antigas, se estabelecendo em vários lugares do mundo, e que para a narradora, devido às regras socialmente estabelecidas, não puderam viver um relacionamento livremente. No entanto, para a narradora, em algum momento na vida eles se reencontrariam. Era o destino.

> Na época da publicação de um guia espanhol por uma editora para a qual trabalhava, por acaso conheci Shinji quando eu coletava dados para a publicação. Naquele momento, ele já estava no Japão há muito tempo. Nessa época, eu não morava junto de meu marido, mas depois me casei, e Shinji também havia casado com uma moça japonesa, que era subordinada dele na empresa espanhola. No entanto, isso não se tornou um obstáculo real para nós dois, que nos encontramos naturalmente.
> Era um relacionamento profundamente tranquilo. (YOSHIMOTO, 2000, p. 255, tradução nossa).

No trecho supracitado, que faz parte da primeira parte do conto, a narradora elucubra sobre o sentimento de poder se sentir livre para viajar. Nas sensações que podemos ter ao nos deslocarmos para outros espaços diferentes daquele do cotidiano.

No entanto, em meio às memórias presentes, temos a memória do espaço de origem, distante, mas que vão revelando aos poucos a identidade dessa mulher e de como ela e o amante se encontraram pela primeira vez. Como podemos observar, eles se conheceram em um momento já definido de suas vidas, onde não havia mais o desejo da aventura romântica, mas sim da praticidade de viver um relacionamento tranquilo. Os dois optam pelo relacionamento socialmente mais aceito, e aguardariam para viver esse sentimento quando chegasse o tempo para vivê-lo, de maneira natural. Essa naturalidade da relação do casal será reafirmada nas descrições da natureza que os cerca, que é intensa e exuberante. Podemos dizer que a viagem da narradora para a América Latina não representa apenas uma ida para o exterior como turista, mas sim como viajante. Nesse aspecto diferenciamos “viajante” de “turista” sob o viés de Cecilia Meireles, poetisa brasileira, que em suas *Crônicas de viagem* (2016), na crônica *Roma, turistas e viajantes*, originalmente publicada em 1953, define de forma clara essas duas maneiras de ver o mundo exterior.

> Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais,

> tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já se sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera. O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até o futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 2016, p. 104).

Nesse trecho a cronista ressalta os movimentos e atitudes do "viajante" e do "turista", enquanto o segundo se atém a visão comum e simplista do mundo, o primeiro decide ver além, observa com delicadeza o que lhe cerca, sem comparações polarizadas do que seria melhor ou pior. O espaço estrangeiro não é uma desculpa para viajar, ou ainda para demonstrar *status*, e o ato de ir representa ir além da superfície, "descer à origem de tudo" (MEIRELES, 2016, p.104), e esse tudo pode também representar ir ao fundo de si mesmo.

Em *Do lado de fora da janela*, assim como na crônica de Cecilia, a narradora está em espaço exterior se voltando para dentro de si. Viajante de si mesma, que descobre os seus desejos e se permite viver algo sonhado em suas memórias do passado. Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2016),

> Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar. (LOURO, 2016, p. 13).

Assim, mais do que viajar para um "lugar exótico", para apenas tirar fotos, a narradora, uma mulher independente e viajante, que não se prende ao seu país, ao espaço físico da terra natal, parte em busca de algo mais profundo em si mesma, se desloca para o exterior – espaço físico, não necessariamente procurando um lugar de chegada, mas busca construir em si um espaço só seu. De construção de suas memórias e desejos. Nas palavras de Almeida (2015), as viagens, na atualidade, "nem sempre se ligam a deslocamentos forçados e a um desejo de retorno a um lar" (p. 53), ou seja, para a narradora, mais do que apenas uma viagem, o processo de estar fora do espaço conhecido é mais importante, pois além de recriar memórias no presente, o passado também pode ser revisto.

Não à toa a narrativa é toda em primeira pessoa, como em um diário, entremeada de diálogos do casal, que vive algo especial em um hotel, longe da "civilização" do primeiro mundo, caro e que exige um *status*, do qual a protagonista já está cansada. A narrativa que segue a estrutura de um diário de viagens, pois que marcada com os espaços da viagem – hotel, passeios e encontro com outros turistas, o que reflete também essa liberdade alcançada pela mulher, que assim como os viajantes do passado, registra as imagens da descoberta feita sobre si mesma.

Ainda enquanto rememora o primeiro encontro com Shinji, a narradora também busca entender o porquê de suas atitudes do passado, em ter se casado com quem não mais amava, a fim de manter uma vida tranquila, sem preocupações.

> "Um domingo assim, de chuva, não dá vontade de sair de casa, né? Posso ficar mais um pouco?" – disse ele.
> Fiquei surpresa ao me dar conta do anel no dedo anelar dele. Percebi que eu sempre acabava olhando fixamente para ele. Ao ouvir as histórias de traição das pessoas ao meu redor, eu sempre pensava que era diferente. Eu acreditava, sem preocupações, que estando comprometida, tendo uma vida tranquila, e de vez em quando encontrando meu marido, algum dia poderia ter um filho com ele e ainda poderíamos morar juntos, porém, de repente, minha vida era como uma manhã em que o estômago passa a doer aos poucos. A chuva escorria pela cidade, soprada pelo vento como uma película cinza esvoaçando. Os galhos da árvore balançavam ruidosamente, como se estivessem adicionando cor a uma tela e o mundo tivesse parado. A sala estava vagamente iluminada e a forma dos ossos de suas costas parecia um arco, que era lindo de se ver.
> "Sem problemas." – disse eu. Sentei-me ao lado dele e olhei para fora, pela janela. Não havia nada, como eu imaginava, do lado de fora, e comecei a achar a chuva belíssima. (YOSHIMOTO, 2000, p. 255-256, tradução nossa).

No excerto escolhido fica clara a transposição das memórias do passado para o presente, se fundindo à visão da narradora, que está em espaço estrangeiro a fim de interpretar, ou dar ordem à sua vivência. Quanto à problemática na qual a narradora está inserida: amar um homem, mas ter decidido pela estabilidade social e ter-se casado com outra pessoa, e poder vivenciar esse amor do passado, de forma livre e natural, como ela mesma havia pensado anos depois, embora, traga essa liberdade à personagem, faz com que ela olhe para trás, dentro de si mesma, como por uma janela para as suas memórias. O olhar para fora, mais do que o título do conto, também é a metáfora

para o olhar da narradora sobre o amor e sobre as escolhas que por vezes fazemos na vida, entendendo que é o melhor naquele momento, não necessariamente o mais fácil. A possibilidade de poder olhar para fora de si e ao mesmo tempo para dentro só é possível por causa da liberdade alcançada de poder ir e vir. Sendo assim, entremeadas às memórias da narradora, podemos depreender a independência financeira dessa mulher, ao optar pela estabilidade social e ter-se casado, e a liberdade de escolher outros caminhos, ao optar ir viajar com o homem que amava e não ficar apenas vivendo do passado.

Shinji também é representado como um homem contemporâneo e aberto, conforme excerto a seguir:

> Em relação a ele, eu me perguntava, “quantas paisagens ele ainda não teria visto?”. Eu não sabia praticamente nada sobre ele. O que sabia era que ele era cinco anos mais velho do que eu e que tinha voltado há pouco tempo da Europa, para casa, de fato. Soube que ele abriu uma empresa de turismo para japoneses com um amigo na Espanha e, como uma empresa que opera na Europa, especialmente na Espanha, era pequena, mas bem estabelecida, e ele acreditava que tinha uma base sólida para ampliá-la. E por isso recentemente voltou ao Japão para abrir um escritório. Também soube que fez uma viagem ao México três meses antes e estava pensando em viajar para as Cataratas do Iguaçu – onde estamos agora, mas desistiu por causa de uma dor de estômago e acabou voltando para a casa de Los Angeles. Ele me dizia que, quando pequeno, viu na TV as enormes Cataratas do Iguaçu, e decidiu que se um dia viesse à América Latina, com certeza viria para cá. Por isso, quando teve um tempo livre, convidou-me para este desafio. Uma viagem ao norte, saindo de Buenos Aires até as Cataratas do Iguaçu. (YOSHIMOTO, 2000, p.250, tradução nossa)

Da mesma forma que a narradora, Shinji decide seguir por um destino; apesar de obstáculos naturais impostos, ele não desistiu de ir atrás daquilo que o movia: uma viagem para a América Latina. Essa disponibilidade de ir e buscar construir a sua vida em espaço exterior personifica o homem contemporâneo já descrito anteriormente, que se encontra e se constrói identitariamente em espaço estrangeiro.

A natureza descrita no conto serve como pano de fundo para que a narradora, da mesma forma que adentra as suas memórias mais profundas, como a morte da avó e a solidão pós-casamento, adentre também no mistério da natureza desconhecida e exótica. Novamente o cotidiano do espaço de origem se mescla à visão do presente, tornando-o familiar e aconchegante.

> Mesmo estando meio dormindo, fiquei olhando ao redor do quarto. Então, por algum motivo, o urso havia me dado as costas, olhava para fora da janela e estava sentado com o rosto pressionado contra a

> grande janela que dava para a varanda. Mas não havia ninguém. Quem fez isso? Fiquei surpresa. Mesmo estando com medo, mas não querendo ficar mais apavorada, fui até a janela, sentei-me ao lado do urso por um tempo e fiquei olhando para fora. Era um amanhecer maravilhoso. As nuvens refletiam azul-claro e rosa, e o mundo era cercado por algumas palavras mágicas e de celebração, e dava para imaginar que não havia nada de ruim nele. Parecia que depois da sujeira que havia ocorrido na noite anterior, Deus havia limpado tudo rapidamente, com uma vassoura de cores translúcidas. (YOSHIMOTO, 2000, p.257, tradução nossa).

O longo excerto representa claramente a fusão do espaço exterior - a grandiosidade da floresta do parque nacional de Iguaçu, que por mais deslumbrante e diferente do espaço de origem, torna-se parte das memórias familiares e delicadas da narradora - do onírico da infância. Enquanto se desenrola o observar o "fora": a cor do céu, a natureza, ocorre concomitantemente o olhar para "dentro", que se desenrola na visão da naturalidade do sentir entre a narradora e Shinji. A relação que foi interrompida anos atrás e que talvez fosse difícil de retomar, assim como as cores e a força da natureza "lá fora", se dá de forma natural, sem medo para a mulher que assume esse sentimento para com o homem amado, oferecendo-lhe um abraço diante da janela. Desse momento, podemos depreender também como as relações interpessoais, sejam elas entre japoneses ou ocidentais, passam por várias fases e não há uma regra pré-estabelecida, pois precisam acontecer naturalmente.

> O café da manhã havia sido suficiente e saímos para ver a cachoeira. Durante todo o dia, ele estava ansioso para ver a cachoeira de diferentes ângulos. No entanto, aonde quer que fôssemos, a cachoeira era adornada com um som altíssimo de muita água e era tão grande que meus olhos não conseguiam apreender. Por meus olhos estarem acostumados apenas às pequenas coisas comuns de Tóquio, senti como se não tivesse a capacidade de assimilar o tamanho da cachoeira. Era tão grande que eu não conseguia ter uma noção de escala ou distância, e me senti como se estivesse em um sonho. (YOSHIMOTO, 2000, p. 258, tradução nossa).

Nesse segundo trecho, ainda associando a natureza aos sentimentos do casal, a narradora descreve a grandiosidade das Cataratas do Iguaçu, que é um símbolo de força e da exuberância de nossa natureza. Embora geograficamente pertença a dois países, se pensarmos sem as limitações políticas, as Cataratas existem livres da criação humana, sendo assim, não seguem regras pré-estabelecidas, da mesma forma que o sentimento humano. Shinji e a narradora,

embora originários de uma nação, e sendo assim de um contexto social diferente, são humanos e sentem, da mesma forma que qualquer ser humano, um sentimento ilimitado, natural a qualquer um, e por vezes exuberante como as Cataratas.

Outra questão interessante de notarmos nesse trecho é o olhar da narradora sobre as Cataratas, em que o olhar estrangeiro, não acostumado a essa exuberância sente-se tocado frente à nossa flora tão atípica a ela – “Por meus olhos estarem acostumados apenas às pequenas coisas comuns de Tóquio, senti como se não tivesse a capacidade de assimilar o tamanho da cachoeira.” (YOSHIMOTO, 2000, p. 258). Nosso olhar é também treinado para entender ou não as grandiosidades da vida, de acordo com esse trecho.

Por fim, após dias juntos, a viagem chega ao fim, e após muitas elucubrações, o casal precisa chegar a um consenso sobre sua relação.

> Acenamos um ao outro, com os rostos quentes e queimados pelo sol. Ao olharmos para o céu, um condor voava com suas grandes asas abertas. Seu contorno negro dava voltas tranquilamente.
> “Quando voltarmos para casa, vamos morar juntos?” – disse Shinji, bruscamente.
> “Mesmo eu não sabendo a marca do colírio que você usa?”
> “Tudo bem. Para nos conhecermos melhor, não quer ir morar juntos?”
> “Mas eu ainda não me divorciei.”
> “Então se separe...”
> “Eu provavelmente farei isso, aliás, eu não teria problemas em me separar. E você?”
> “Já me divorciei.”
> “Oi?”
> “Por isso eu retornei para o Japão. Estava difícil trabalharmos juntos na mesma empresa, sabe? Além disso, ela já estava com um namorado espanhol por lá, também levou nossa filha e logo se casou de novo.”
> “Achei que seria ruim ficar falando disso, por isso não quis tocar nessa questão.”
> “Você não quis tocar nisso, até demais.”
> “Fiquei com medo de perguntar.”
> “Dessa vez, depois que retornei ao Japão, eu nem estava mais usando aliança, você nem percebeu isso?”
> “Achei que não estava usando aliança para não me magoar.”
> “Ah, é mesmo?”
> Shinji ficou um pouco mal-humorado e calou-se.
> Como tudo foi muito rápido, calei-me também.
> No entanto, ao me lembrar disso mais tarde, achei que essa cena poderia ser um momento de plena felicidade. Os pés alinhados na minha frente, os sapatos iguais. Talvez ainda estejamos juntos quando esses tênis ficarem velhos, com os cadarços se rompendo, e vier o momento de jogá-los no lixo. É o que eu queria.

> Com o mesmo sentimento, poderíamos continuar olhando para fora da janela, podendo nos tornar companheiros um do outro. (YOSHIMOTO, 2000, p.261-262, tradução nossa).

Na parte final do conto, temos um prospecto de que não apenas a viagem, no sentido espacial, como também em relação aos sentimentos, chegou ao fim. O casal finalmente consegue verbalizar sobre a possibilidade de viverem juntos, após convite de Shinji, embora, na contramão disso, a jovem ainda não saiba como agir diante da proposta de seu companheiro. Não que essa decisão tenha sido fácil, porém, podemos inferir que após o contato com toda a natureza intensa e exuberante e, da mesma forma, o contato com a intensidade de seus sentimentos, Shinji e a narradora conseguem ter força para expor a si mesmos, um para o outro.

Nessa última parte, novamente, a naturalidade e leveza da relação do casal é reforçada, quando, apesar da resposta negativa da narradora sobre o divórcio, os dois continuam juntos – “No entanto, ao me lembrar disso mais tarde, achei que essa cena poderia ser um momento de plena felicidade. Os pés alinhados na minha frente, os sapatos iguais.” (Idem, p. 174). Assim sendo, apesar dos obstáculos sociais, eles continuariam caminhando lado a lado, seriam companheiros por toda a vida, um sentimento que, assim como a viagem feita pelo casal, não seria apagado, pois permaneceria na memória de ambos, fortalecendo o que eles já tinham há anos.

No último trecho do conto, após o diálogo supracitado, o casal que visitava as famosas Cataratas do Iguaçu observa junto a natureza inebriante.

> Enquanto eu estava distraída pelo barulho da hélice, o helicóptero levantou voo de repente. Em um piscar de olhos, o solo ficou muito distante e a forma de "H" do heliporto apareceu branca e queimada no chão. Os trajes chamativos do moço que vendia produtos de maca peruana também se tornaram menores e mais brilhantes, como flores. Eu estava com medo e me enrolei como uma cobra, e entrelacei minhas mãos nas mãos de Shinji.
>
> A cachoeira também era como uma cobra enroscada em um cacho verde-escuro. A cor da argila vermelha misturada com a água cinza resultava em um padrão peculiar. A floresta era como inúmeros insetos rastejando, que se estendiam em várias direções, rastejavam no chão como se dançassem e, eventualmente, todas aquelas cachoeiras eram derramadas em uma enorme fenda. Parecia algo erótico, pensei comigo. O significado do mundo surgia como ele realmente é. Essas forças opostas podem ser chamadas de luz e sombra, de homem e mulher, e o conflito dessas duas forças criou o mundo. Eu me entregava diante da potência dessa paisagem, e enquanto não raciocinava, não conseguia desviar os olhos em nenhum momento.

> Através dos braços quentes de Shinji sentia a desagradável maciez da pele humana, mas a vivacidade do pulso sendo transmitida, naquele momento, fazia-me sentir estranhamente poderosa com o som ruidoso da hélice, a consciência de que provavelmente seria sugada para o tremendo cenário sob meus olhos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 263-264, tradução nossa).

A metáfora utilizada pela narradora para descrever a natureza selvagem que os rodeava como demonstração da exuberância nativa, reflete também os sentimentos das personagens, que após anos sem se encontrar, decidem estar juntos finalmente. A eroticidade das descrições da floresta também demonstra a sensualidade latente no ambiente, entre o casal.

2.3 Pontes de memória, novos sentidos

Nos sete contos que fazem parte dessa coletânea, nos sentimos viajando por entre os cheiros, climas, cidades e cores da América Latina. Partimos de Buenos Aires, em *O telefonema*, vamos à cidade de Tigre na narrativa *O último dia* e retornamos para Buenos Aires, onde caminhamos pelo famoso bairro de Recoleta, em *Uma pequena escuridão*. Em *O plátano*, cansados da agitação da metrópole, vamos para a romântica cidade de Mendoza, depois retornamos a Buenos Aires, mas ficamos por algumas horas na Praça de Maio, em frente à Casa Rosada, em *Melzinho da mamãe*, onde podemos observar a manifestação das mães do lenço branco. Em seguida, partimos para as ruínas de San José no Paraguai no conto *Relógio de sol*, onde apreciamos a melancolia da vista, e partimos para o fim da viagem, chegando a Foz do Iguaçu, em *Do lado de fora da janela*, lugar de natureza exuberante e sentimentos intensos.

Durante toda a viagem que pode durar dias ou meses, somos transportados em um piscar de olhos para o passado das narradoras e, em uma velocidade enorme, retornamos ao presente. As suas trajetórias, embora dolorosas, são passado. Não podem ser mudadas, mas são revisitadas conosco, como resistência, como exemplo de sobrevivência da voz feminina em meio à sociedade atual, ou ainda como maneira de contar a história à sua maneira, justificando-se para si mesma. As viagens dessas mulheres são para o lugar mais exótico e difícil de mensurar: suas próprias memórias. Por isso, ao chegar

ao final da obra, em Foz do Iguaçu, a natureza selvagem e a força das águas não assusta mais, essa visão faz parte daquilo que também somos: energia vital.

Nós, leitores, constituímos, enquanto elo final do processo criador, "o cumprimento ou o fracasso do ciclo" iniciado pelo contista, na visão de Julio Cortázar (2006). Para o escritor argentino, é então que o conto tem de nascer ponte, "tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor". (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Mas a relação não é mediada por emoções fracas, pois o contista

> Descobre que para voltar a criar no leitor essa comoção que levou a ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite, e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Nesse sentido, a narrativa de Banana Yoshimoto cumpre dois propósitos: estabelece uma ligação com as sensações da tradição e volta os olhos para as novas tendências sensoriais da literatura em seu país. Essa relação pode ser encarada como um princípio tenso, porém ele resulta numa escrita intensa. Cortázar também afirmou que os grandes contistas "escreviam tensamente, mostravam intensamente. Não há outro modo para que um conto seja eficaz, faça alvo no leitor e crave em sua memória" (CORTÁZAR, 2006, p. 159).

3. ALÉM DE PSICOLOGIAS MUITO DEFINIDAS E DE CARTOGRAFIAS BEM MAPEADAS

O tempo que escoa dia após dia é como eterno viajante. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam a vida flutuar sobre os barcos, ou outros que encontram sua velhice conduzindo cavalos, passam todos os dias em viagem, e sua vida consiste na viagem.

Matsuo Bashô

Na vasta produção de Banana Yoshimoto um dos motivos mais recorrentes é a memória relacionada à transitoriedade da vida. Seja a memória da infância, memória com entes queridos, em relacionamentos ou apenas relembrando um momento ao sol, caminhando sozinha na grande cidade. Na coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens*, conforme exposto no item anterior deste trabalho, a autora utiliza-se do espaço narrativo estrangeiro para que as memórias de suas narradoras surjam, mescladas a pequenos elementos do dia a dia. E enquanto caminhamos, viajamos com elas, temas densos relacionados à vida humana, como morte e tristeza, conflitos de relações amorosas e parentais, maternidade ou a impossibilidade de ter filhos ou ainda de ser mãe, surgem de maneira única.

Dando continuidade a este trabalho, propomos aqui analisar dois contos da coletânea supracitada, tendo como enfoque a voz narrativa e como esta é construída, entendendo de que maneira memória e viagem se relacionam na literatura contemporânea. Para isso, retornamos à tradição clássica dos diários de viagens, do século XV, compreendendo que a narradora de Yoshimoto só é possível devido ao deslocamento seja físico, seja memorialístico.

Assim como Yoshimoto, outro escritor japonês também registrou suas viagens relacionando-as à memória e à transitoriedade da vida. Em torno de 1689, o poeta japonês Matsuo Bashô (1644–1694) inicia a empreitada de percorrer a pé as remotas regiões de Michinoki, que corresponde ao norte e noroeste da ilha principal no Japão, a fim de que, por meio da experiência vivida fora de seu local de habitação – a sua cabana à beira do rio Sumida, ele pudesse, além de conhecer mais de sua terra natal, para além do que ele ouvia falar,

registrar as sensações e reflexões suscitadas nessa viagem. Segundo Bashô, no prefácio da edição original de *Sendas de Oku* (*Oku no hosomichi*, [1694], 2006), sua obra mais conhecida, em que se incorporam a 44 textos ensaísticos vários poemas em estilo haicai, a viagem representa o entendimento do próprio tempo, onde a "sensação de um instante pode despertar a memória, o tempo pode fluir dentro das dezessete sílabas, e é possível as emoções perdurarem" (KATO, 2012, p.101- trad. NAGAE & CHAMAS), dessa maneira, é possível, enquanto se viaja compreender o presente, rememorando o passado em instantes que surgem nesse movimento de deslocamento. Para Bashô (2006),

> O tempo que escoa dia após dia é como eterno viajante. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam a vida flutuar sobre os barcos, ou outros que encontram sua velhice conduzindo cavalos, passam todos os dias em viagem, e sua vida consiste na viagem. Entre os antigos, muitos morreram na viagem. Eu mesmo, já há algum tempo, incitado pelos ventos que arrastam as nuvens, vinha sentindo uma vontade de sair para empreender uma viagem sem rumo.
>
> (...) Quando o ano estava chegando ao fim, veio-me a vontade de partir em nova viagem. Ao imaginar-me transpondo a Barreira de Shirakawa, ainda em tempo ameno, sob o céu de neblina primaveril, tornei-me como que possuído pelos espíritos, que instigavam uma vontade louca para viajar, e não pude dominar meus pensamentos. Os deuses protetores das estradas me acenavam, e em nada mais conseguia fixar minha mente. (MATSUO 2006, n.p).

Nesse excerto, o poeta explica o porquê de seu desejo de abandonar o conforto de seu lar e sair em viagem: além de sentir um chamado para isso, dos "deuses protetores da estrada" que acenam para ele, chamando-o, existe a necessidade de entender o tempo ou a transitoriedade da vida, que se conhece na cultura japonesa como *mujô*[115], em que o tempo, diferentemente de como o vemos pela perspectiva cristã, com um início e fim, milimetricamente demarcado, pode ser vivido pela impermanência do que se vê no presente.

Nas palavras de Kato ([2007] 2012), que analisa a percepção do tempo comparando as culturas grega, judaica e japonesa,

[115] 無常(*mujô*) – O termo que é ligado à representação da transitoriedade em muitas religiões asiáticas, surge ligado à poesia e à forma de observar o mundo no ensaio literário "Cabana de oito metros" (*Hôjoki*), de Kamo no Chômei. O trecho da obra que expressa essa concepção é: "A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso" (YOSHIDA, 2001, p. 26).

> A “efemeridade de todas as coisas” não diz respeito a uma sucessão cíclica do tempo histórico, mas à vida com começo e fim de uma pessoa. A vida é curta. Esta é a condição humana, e não difere segundo a cultura. O que difere de acordo com a cultura é o modo de se lidar com essa realidade. Por exemplo, o taoísmo prolonga a vida e busca “a juventude e imortalidade”. No budismo e no cristianismo, pensa-se que, após a morte, a alma entra numa “segunda vida”, e também há o misticismo que ultrapassa a vida e a morte através da experiência da união com o ente absoluto. Nos casos em que não se toma uma posição religiosa, há também uma imersão num indefinido sentimento de tristeza de que a vida é como um sonho, como também há uma postura hedonista que diz que, já que a vida é curta, deve-se aproveitar o presente. (KATO, 2012, p. 52)

Sob esta perspectiva, onde o tempo representa a maneira como cada cultura observa a sua realidade tendo como enfoque principal a vida humana, compreendemos que embora na cultura judaico-cristã o tempo seja definido pelo nascimento de Cristo e vida após a morte no céu cristão determine a maneira como vivemos a fim de gozar de um futuro glorioso, na cultura japonesa o enfoque é viver um presente envolto de uma compreensão de que o presente é sempre uma retomada do passado.

Para entendermos como essa perspectiva se dá na literatura, citamos novamente Kato (2012), que se baseia na produção clássica japonesa para explicar como o Japão interpreta esse conceito, tomando uma das obras mais antigas, onde se explica a origem do arquipélago pela copulação de divindades – *Registro de fatos antigos* (*Kojiki*, 702), em que se compreendem três formas de entender o tempo na cultura japonesa:

> A vida é uma linha reta infinita que avança numa direção determinada, ela é dividida. Por esse motivo, usamos os termos mocidade, maturidade e senilidade. A parte que ficou para trás não volta. Mesmo que se busque o “tempo perdido”, não se pode vivê-lo novamente. O tempo da vida é um fluir irreversível, e um mesmo acontecimento não ocorre duas vezes; a relação mútua entre os acontecimentos é muito próxima e teoricamente pode até ser casual. Ou seja, diferente de um tempo histórico sem limites, o tempo finito experimentado pela vida pode ser estruturado [...]
>
> Desta maneira na cultura japonesa, coexistem três modos de tempo diferentes. Ou seja, uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase do viver no “agora”. (KATO, 2012, p. 53).

Assim também ocorre na produção de Matsuo Bashô que vê a experiência da viagem, não como algo emocional, mas sim como visão sensitiva do mundo, “é um tipo de sintonia entre o alvo da percepção (mundo exterior) e o

íntimo; surge num instante e se extingue em outro" (Idem, p. 101). Dessa forma, aquilo que o viajante observa num primeiro momento e desperta uma memória do passado, torna-se repentinamente o presente. A memória nunca é vista como passado, pois este se torna presente ao ser relembrado, e passa a ser vivido novamente, mesmo que com características diferentes. É um eterno retomar vivências e viver experiências novas de maneira única.

Sob essa perspectiva, entendemos que o tempo, na cultura japonesa, é definido como algo que se funde naturalmente entre passado, memória e presente, não como algo retilíneo, com início e fim, mas sim como um tempo cíclico, de retorno à experiência vivida infinitas vezes, com características peculiares dentro de cada retorno. Assim, tanto o poeta que sai em viagem para conhecer as particularidades de seu povo e, por que não dizer, de si mesmo, sem se preocupar com o tempo, tendo em vista que ele age de forma a se renovar para todos, quanto as narradoras de Yoshimoto, que embora longe de sua terra natal retornam a ela por meio de suas memórias, a viagem é o espaço em que o tempo e as memórias construídas durante esse processo podem ser vistas, ou trazidas para o presente. E é sob essa perspectiva, de um tempo que é observado não no passado, que construiremos nossa análise neste capítulo.

Na obra *Um conto estranho vindo do rio* (1993), de Yoshimoto, segundo Ogawa (2018), o conceito de *mujô,* assim como na literatura clássica japonesa, faz referência a essa "imagem tradicional japonesa de um rio, o rio na história de Yoshimoto simboliza a natureza misericordiosa, pois permitiu que o narrador sobrevivesse do afogamento. É também o lugar onde todos os erros do passado do narrador são perdoados" (p. 33). Nos contos selecionados de *América Latina: traição e outras viagens*, o conceito de *mujô* se aproxima mais da perspectiva de Bashô, que assim como as narradoras de Banana, entende a viagem como oportunidade de, ao ter experiência com outros espaços desconhecidos, aprofundar-se em suas próprias estranhezas, suas memórias. A imagem do rio, vista antes como metáfora de salvação, nos contos é representada como o retornar do fluxo do tempo, do mergulhar e rememorar, conectando dois espaços e várias narrativas, reforçando a imagem de solitude e melancolia também recorrente em outras obras da mesma autora.

O estilo da escrita de Banana Yoshimoto, tida no início de sua carreira na década de 80 como representação em prosa do gênero mangá *shojô* (moça adolescente), revelou-se, para além do modismo, uma produção literária que conseguia dialogar com os jovens e seus anseios, por meio de um estilo conciso e único, já que ainda na atualidade possui produção e público leitor sólido.

Para Treat (1993), que irá analisar a recepção das obras *Kitchen*, de 1987, *Tsugumi* e *Kanashii yokan* (*Triste premonição*), de 1988, a autora, que surge em um cenário marcado pelo aumento de produções cinematográficas e de cultura pop voltadas para as jovens adolescentes que tinham acesso a compras, lojas de grife e divertimentos acessíveis, debruça-se sobre a melancolia, a criação de laços familiares com pessoas sem laços sanguíneos e a possibilidade de maior liberdade na escolha e vivência de relações amorosas, claramente destoando da atmosfera consumista e despreocupada da geração dos anos 80 no Japão. Nas palavras de Nakamura Shin'ichirô (1989),

> trata-se de uma obra escrita sobre um tema, e com uma sensibilidade, que a geração mais velha da qual faço parte não poderia ter imaginado. É o produto de um abandono completamente indiferente às tradições literárias. Sua rejeição ingênua da própria questão de saber se está ou não em conformidade com os conceitos convencionais é precisamente o que faz parecer a mim um novo tipo de literatura. (p. 143 - tradução nossa)[116]

O estilo de Yoshimoto atingirá um nicho de leitores, que vivenciaram as mudanças econômicas e sociais no Japão e no mundo, porém mantendo as influências da tradição literária que a formaram, criando uma visão original sobre seu tempo, mantendo características da ambientação, a melancolia sobre a transitoriedade da vida, que atrai os leitores, que amadureceram junto com a autora. Dessa maneira, temas atuais como sexualidade, maternidade e relações sociais são entremeados a uma narrativa delicada que resvala no onírico. Em *América Latina: traição e outras viagens*, a autora recria essa ambientação melancólica em um espaço estrangeiro.

Na coletânea escolhida para esta análise, além do espaço exterior estrangeiro, também existe um segundo espaço comum a todas as narradoras:

---

[116] *this is a work written on a theme, and with a sensibility, that the older generation of which I am part could not have imagined. It is the product of an abandon completely indifferent to literary traditions. Its naive rejection of the very question of whether it does or does not conform to conventional concepts is precisely what makes it strike me as a new sort of literature.*

o lugar das memórias, que se passam na terra natal, o Japão. Para que possamos compreender como as narradoras conectam suas memórias do passado às experiências da viagem ao exterior, no presente, deteremo-nos na análise de dois contos contidos na coletânea de Banana, são eles: *Uma pequena escuridão* (*Chiisa na yami*) e *Do lado de fora da janela* (*Mado no soto*)[117], com enfoque principalmente na voz narrativa, que se estabelece como conexão entre dois espaços – terra estrangeira e terra natal, e dois tempos – o passado das memórias e o presente, quando se passa a viagem.

Seguindo esse pressuposto, da mesma forma que as damas da Corte de Heian (794-1185), as narradoras de Yoshimoto estabelecem um diálogo entre dois tempos e espaços por meio da narração em primeira pessoa, em discurso indireto livre, como um monólogo interior. Dessa feita, como interlocutores, assumimos o papel que antes era dos diários, de confidentes de seus segredos e memórias. A escrita intimista moderniza-se em um fluxo de rememorações mesclado às descrições e sensações, e o diário de viagem, espaço majoritariamente masculino, assume a roupagem contemporânea do conto, que juntamente com as ilustrações e fotografias contidas na obra representam um álbum de fotografias de memórias ficcionais.

A viagem à América Latina, sendo um dos motes de concatenação entre os sete contos que compõem a coletânea, inclusive dando título a ela, leva-nos a entender a obra também como um diário de viagens, embora na atualidade ainda sejam escassas obras ficcionais com essa temática escritas por mulheres, seja por questões étnicas, seja por questões econômicas, ou pela segurança de estar estabelecida. Serrano (2017) irá chamar essa exclusão da mulher no espaço das viagens, em textos e produções de autoria feminina, de “maldição de Ulisses”,

> esse mítico herói que, contra todas as expectativas, conseguiu manter a sua mulher à espera durante vinte anos. À espera e resistindo às tentações dos inúmeros pretendentes, [...] mas não é certamente o protótipo da mulher aventureira que resolve enfrentar os perigos e partir em busca do marido. Ela opta pela segurança do lar, [...], em detrimento da intrepidez de partir rumo ao desconhecido. Penélope espera, e é esta espera que a consagra como mulher virtuosa. [...] A sua atitude influenciaria o entendimento sobre o papel da mulher ao

[117]A tradução completa de ambos os contos está nos anexos 1 e 2, respectivamente, deste trabalho.

> longo da história no que diz respeito ao impulso de partir. A mulher não parte. A mulher fica. Aguarda. Ou não. (p. 26)

Sob essa perspectiva notamos que é mais comum personagens masculinos em papel de protagonismo, quando se trata de viagens, do que mulheres, que ficariam na segurança de seu lar, escrevendo seus diários. A elas era dado o direito de espera, e a eles de partir e desbravar lugares. Além disso, historicamente a mulher ficaria para cuidar do lar e dos filhos, por isso, mesmo as poucas que ousaram viajar eram criticadas socialmente. Ainda segundo Serrano (2017), citando a obra *The art of governing of wife* (1747), como crítica às mulheres viajantes, comenta que o

> mundo dos homens é o mundo do exterior, do visível, enquanto das mulheres se espera que “assentem e poupem, tomem conta de casa, falem com poucos, guardem tudo dentro delas”. O mundo do interior, do invisível, da ausência de descoberta (p. 27-28).

A não mobilidade da mulher favorecia também a ideia de fragilidade de seus corpos, ou ainda a dependência da figura masculina, por isso, na virada do século, quando as mulheres passam a frequentar mais espaços públicos e a viajarem, inicia-se a discussão sobre quem iria cuidar do lar e dos filhos, uma vez que essas eram ainda atividades destinadas apenas a elas. Nas palavras de Serrano (2017), no “século XVIII procura-se, sobretudo, construir o ideal da mulher doméstica, enquanto no XIX o que se pretende é que a mulher corresponda a uma imagem de feminilidade construída no âmbito de uma sociedade patriarcal” (p. 31). Sendo assim, foi natural para aquelas que não tinham condições de locomover-se seja financeira, seja socialmente, que o lar se tornasse o seu espaço de subterfúgio, e os diários o lugar onde se podia falar abertamente de seus desejos e aspirações. O diário tornar-se-ia reduto da viagem interior.

Sobre aquelas que conseguiam viajar e registravam todas as suas experiências, Serrano (2017), comenta que:

> Elas escrevem sobre aquilo que vêem, embora mais uma vez estejam a penetrar um mundo que lhes é vedado, o da escrita. É por isso comum que a mulher adote gêneros literários próximos do confessional e tradicionalmente mais desvalorizados, como as cartas ou o diário,

> estilos suficientemente lassos para permitir uma suposta narrativa desestruturada. Não lhes era concedido o estatuto das criadoras, apenas lhes era possível esta espécie de encenação da sua vida pessoal enquanto viajantes. A escrita, muitas vezes, não tinha como objetivo a publicação, e nalguns casos as edições são póstumas. (SERRANO, 2017, p. 37).

Nas narrativas contemporâneas de Yoshimoto, temos a integração dos dois movimentos: tanto da ida, com a viagem das narradoras para a América Latina, quanto o de permanecer em segurança para exprimir seus sentimentos e memórias. O ato de ir para fora do país, muitas vezes sozinha, não representa para elas apreensão, mas sim liberdade, que reflete a posição da mulher na contemporaneidade. A diáspora não lhes é algo forçado ou violento, ao contrário, embora não sejam falantes da língua nativa, é no espaço diaspórico em que essas narradoras se sentem confortáveis para também descreverem seu espaço intímo.

Sobre a estrutura diarística, nos apoiamos no pensamento de Lejeune (2014), que analisando obras de caráter autobiográfico, como as cartas e os diários, discute a veracidade dessas obras tendo em vista que, ao manipular o texto, recontando sua própria história o escritor estaria ficcionalizando sua vida e consequentemente perder-se-ia a “verdade” da narrativa, ou aquilo que remete ao leitor como verdade. Sob esse viés, as narrativas ficcionais de Yoshimoto podem ser qualificadas como diários, pois tendo ou não “cenas reais”, essas obras são organizadas pelo fluxo da memória de seus narradores. É através do fluxo da voz narrativa que se estabelece a estrutura diarística e não necessariamente pela forma da obra, visto que nos contos da autora japonesa não temos entradas de datas ou marcações exatas do tempo.

Lejeune (2014) discute ainda que, como o processo do diarista é antes de tudo controlar o tempo, e se origina do vestígio da memória, ele “pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento de origem” (p. 301). Dito isso, embora a forma do diário seja livre, seu mote principal será o íntimo, o vestígio que se tem do cotidiano, tendo como destinatário nós mesmos no futuro.

Baseando-nos nesses argumentos, enquanto a construção memorialística das damas da Corte se dá pela escrita de seus diários, e consequentemente pela recepção de seu público, que suas vozes e percepções se tornam reconhecidas, como registros de sua época. As narradoras de Yoshimoto, nos contam suas travessias, como um relato dito diretamente para seu amigo mais íntimo: o diário, assim, o leitor, torna-se o destinatário confessional como os diários das damas de Heian, assumindo a figura do que podemos chamar de leitor-diário, que enquanto lê a obra, tornar-se-ia mutuamente espaço da memória do outro.

É nesse contexto de uma *outsider*, fora de seu espaço de origem, que as narradoras trazem consigo suas memórias pessoais, construídas como um álbum de fotografias de viagem ao exterior e ao interior, em um ir e vir constante entre os dois espaços. Observando a realidade em pequenos detalhes que remetem ao passado, em um tempo que regressa ao presente constantemente, essas memórias surgem nas narrativas como imagens, *flashes*, recortes do presente e do passado, e, ao colocá-las todas juntas, ganham o movimento da visão das narradoras, refletindo a maneira como a própria memória ocorre, sem uma organização prévia, sem contornos definidos, surgindo de momentos inesperados.

As fotos e as ilustrações que acompanham as narrativas são as metáforas dos *flashes* memorialísticos das narradoras, que retratam dois espaços: um espaço interno – suas dores, seu passado, sua família, seus afetos –, e um outro externo – o país e as cidades estrangeiras, as cenas bucólicas dos passeios que fazem sozinhas, a natureza exuberante que as cercam. Nas descrições desses dois espaços que se aglutinam em muitas cenas, o movimento de ir e vir entre eles, por vezes é despertado por um objeto presente diante da narradora, que caminhado para o seu passado, com pés no presente, atinge o fundo de seu "baú" de memórias. Esse baú representaria a base das reminiscências que outrora a narradora acreditara ter esquecido, ele é o vínculo do passado, no país natal, com o presente em terra estrangeira.

Para chegarmos ao fundo desse baú de memórias viajamos juntamente da narradora, nas descrições do presente, deslocando-nos por vários níveis

narrativos – tempo, espaço e voz narrativa, como se as narrativas de Banana à medida que se desenrolam se abrissem para mais narrativas. Para Todorov (2006), essa forma de estruturação narrativa é definida como narrativa de encaixe, onde cada narrativa "tem exatamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história" (p. 124). No entanto, embora parecido com a proposta de análise do autor búlgaro, que observa as narrativas da obra oriental *As mil e uma noites*, o relato construído pela autora japonesa vai além, porque o foco narrativo não muda, ele se mantém sempre em 1ª pessoa, e as histórias descritas por ela são sobre suas memórias, não havendo inserção de mais personagens fora de seu âmbito familiar.

Observamos ainda a proposta de André Gide (1869-1951), sobre *mise en abyme*. Alonso (2018), comentando Dallenbach (1977), que se baseia nos preceitos Gide sobre o *mise en abyme,* observa que:

> a imagem *en abyme* origina-se da heráldica e apresenta um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesmo, de maneira a assinalar um procedimento de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo ou espelhamento. O estudioso atenta para as comparações com as bonecas russas, as caixas chinesas, as pirâmides mexicanas, os cartazes publicitários e a famosa fita de Moebius como processos que reproduzem seus motivos ao infinito e em perspectiva. (ALONSO, 2018, p. 95)

Sob essa perspectiva, podemos entender o texto literário como um "autotexto" que, segundo Alonso (2018), "define-se como uma reduplicação interna da obra literária, no sistema das "relações possíveis dum texto consigo mesmo" (DALLENBACH, 1979, p. 52), ao desdobrar a narrativa toda ou em parte sob as dimensões literal (a do texto, no sentido estrito) ou referencial (a da ficção)" (p. 95). Isso significaria que a cada narrativa feita naturalmente outras narrativas estariam "escondidas" dentro da primeira, e caberia ao leitor decupá-las uma por vez. Essa teoria, embora próxima da estruturação dos contos de Yoshimoto, não abrange a forma de escrita da autora, por dois motivos: o primeiro seria a maneira como os contos são construídos – a narradora relata e descreve sua viagem como em um diário, e como se o leitor fosse esse destinatário do diário que, junto com ela, faz parte dessa viagem, e por isso não a julgaria por suas escolhas; o segundo motivo é que as narrativas que encontramos em um segundo nível narrativo nos contos de Banana não

funcionam como referências ou refrações do primeiro, mas sim como caminhos de maior aprofundamento memorialístico. De maneira didática, o enredo principal – a viagem ao país estrangeiro – seria a passagem para um retorno a um passado que diante da sociedade japonesa não é comentado, porém em espaço estrangeiro pode surgir livremente, esse retorno, por sua vez, constituindo o segundo nível do enredo .

O conceito de memória utilizado por Yoshimoto é aquele apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, da escrita autobiográfica das damas da Corte de Heian (794-11920), em que a escrita opera como espaço de recontar a realidade à sua maneira, portanto, não necessariamente as datas, os eventos históricos, os nomes ou os lugares são descritos de maneira convencional, e a memória é ficcionalizada. É o que Nünning (2010) definirá como “verdade da memória” (p. 219), em que a verdade histórica combinada à escrita ficcional (re)construirá a realidade de forma imaginária, tornando a obra literária um repositório de memória cultural. Destarte, a obra da autora japonesa mostra tanto a sociedade japonesa quanto a sociedade latina sob o olhar de uma estrangeira. As narrativas de Yoshimoto possuem a carga memorialística tanto da literatura clássica japonesa, das autobiografias e diários, quanto da escrita moderna das personagens femininas contemporâneas ao abordar temas ainda hoje recorrentes.

As sete narrativas de Yoshimoto são baseadas nas memórias das narradoras ficcionais, por isso, ao invés das entradas diarísticas, com marcação de datas que havia nos diários, a mudança temporal de presente e passado é marcada com a mudança de tom da voz narrativa, que é passada a outro personagem inserido na memória da narradora, seguindo assim o que propõe Nünning (2010),:

> A nossa memória autobiográfica é, portanto, tanto um efeito de “memórias de gênero[118]” como uma representação de eventos passados. As memórias individuais dentro do quadro da memória autobiográfica estão alicerçadas em processos de transformação simbólica. (...) Através de formas narrativas e de padrões de gênero, experiências anteriores pré-narrativas e não formalizadas são simbolizadas, organizadas e interpretadas, tornando-se deste modo memoráveis. Os gêneros são, portanto, um elemento constitutivo da

[118] Gêneros narrativos – o autor debate o papel fundamental das autobiografias e dos diários para entendermos a maneira com que se dá a construção memorialística.

> nossa memória, pré-determinando o que recordamos e o que esquecemos. (NÜNNING, 2010, p. 236).

Sob essa perspectiva, Yoshimoto desmonta e remonta a maneira como ocorre a construção da memória na mente humana por meio da narrativa ficcional, em que a autobiografia dessas mulheres, imaginada pela autora, consegue ser narrada por estar dentro do espaço literário. Dessa forma, nos contos, enquanto fazem alusão ao passado clássico da autoria feminina japonesa, dos diários e diários de viagem, ao invés de termos a narradora escrevendo, a temos falando "diretamente" ao leitor, recurso que, somado ao conceito de viagem como tempo de observar a transitoriedade da vida exposto anteriormente, resultará em uma visão única sobre o ato de narrar e a sociedade.

3.1 *Uma pequena escuridão*: memórias dentro de uma caixa

O terceiro conto da coletânea tem como pano de fundo a cidade de Buenos Aires e o arborizado bairro da Recoleta. Nessa narrativa, uma jovem de 21 anos acompanha o pai, um homem de negócios, em viagem à cidade e inicia o conto explicando o real motivo de estarem viajando à América Latina.

> Nós viemos a Buenos Aires porque meu pai, que dirige uma empresa de importação, tem muitos contatos nesse ramo, e mesmo sem ter nenhum conhecimento prévio sobre este país eu estava bastante animada. A cidade era cheia de gente branca, as ruas e lojas pareciam muito com a Europa, e por outro lado, os galhos de jacarandá se estendendo contra o profundo céu azul triste, característico da América Latina: tudo se tornava novidade para mim. (YOSHIMOTO, 2000, p. 232, tradução nossa).

O pai da narradora, que também não tem o nome mencionado, além de possuir a imagem de empresário de uma multinacional japonesa, compreende também, assim como todas as personagens que serão apresentadas no decorrer do conto, um reduto de sensibilidade, de delicadeza, de arte. No caso dele, embora seja um homem de negócios, ele tem como *hobby* tocar violão, e essa prática é tão fervorosa que suas apresentações chegam a ter a mesma dedicação que um profissional da música. Assim, após toda a negociação concluída, o lado sensível do pai da narradora surge e passamos a caminhar juntamente dela pelas ruas da metrópole latina.

As primeiras impressões da narradora são quase cômicas, pois ela se depara com uma realidade diferente daquela imaginada pelo estrangeiro sobre a América Latina, como uma cidade superlotada e com pessoas pardas e negras. Ao contrário, a jovem se depara com muitas pessoas brancas e uma cidade que lembra a Europa, tendo em vista que Buenos Aires, assim como muitas cidades latinas, foi colonizada e construída sob a influência da arquitetura europeia. E, apesar de estar caminhando sozinha, ela passa despercebida em meio à multidão que, já acostumada a estrangeiros, não desvia o olhar para observá-la. Embora a arquitetura da cidade pareça à narradora, num primeiro momento, um espaço familiar, a atmosfera que a envolve a faz relembrar onde está – "porém, os galhos de jacarandá se estendendo contra o profundo céu azul triste, característico da América Latina, eram novidade para mim" (YOSHIMOTO, 2000, p. 66).

A melancolia, que nas obras de Yoshimoto são um motivo recorrente, não se relaciona a tristeza, mas sim a um sentimento de quase nostalgia, torpor e admiração diante daquilo que a narradora observa. Nesse trecho, a novidade para ela era a arquitetura europeia tendo como plano de fundo a grande árvore de jacarandá, tão típica dos países latinos, junto ao céu azul, formando o cenário representativo da cidade argentina.

> As garotas da cidade pareciam estranhamente envelhecidas ou talvez eu, com 21 anos, me parecia com uma estudante de ensino fundamental. Mesmo andando sozinha, ninguém me roubou, nem encontrei nenhum assediador. Talvez porque estava usando um *jeans* bem velho, que não ficaria bem usar no restaurante do hotel, e uma velha camiseta que ganhei em algum sorteio. Se eu tivesse colocado uma jaqueta *jeans* por cima, qualquer um pensaria que eu era uma viajante pobre. Além disso, meu pai havia me dito que se eu andasse sozinha, deveria ser muito cuidadosa, por isso estava andando de mãos vazias. (YOSHIMOTO, 2000, p. 232, tradução nossa)

O paradoxo entre o que se aparenta ser, construído ideologicamente, e o que realmente se é, estabelece-se primeiramente na narrativa pela imagem do pai da narradora, que se opõe à imagem do homem sério e empresário, talvez pouco conectado à arte, mas que se desloca de seu país natal com o objetivo maior de comprar um violão clássico. Do mesmo modo, no trecho acima e em outras passagens, a Buenos Aires descrita pela narradora é distante daquilo que se imagina fora do eixo europeu, mas a surpreende por se parecer com as cidades já conhecidas pela jovem. As duas descrições, a do pai e a da cidade

irão se firmar durante a narrativa, trazendo a reflexão sobre o que se vê sendo diferente daquilo que se é na realidade.

A partir desse momento da narrativa, temos um pequeno *gap* no enredo, com a narradora retomando momentos pouco anteriores em que ela e o pai adentram uma loja de violões de produção própria, mas ela, percebendo que o pai se demoraria ali, sai e passa a fazer seu próprio roteiro pela cidade. A permanência na loja de violões dá-nos uma breve descrição da relação entre o ato de produzir o instrumento e o ato de tocá-lo.

> Assim que saímos do hotel entramos em uma pequena loja de violões, onde observei vários violões enfileirados graciosamente. O lutier coloca as suas mãos e o seu coração para produzi-los, lhes dá polimento, e em seguida, conforme o instrumento é tocado, intensifica-se o brilho de sua essência... Nesse momento se revela o propósito de sua beleza. Os olhos de meu pai brilhavam, suas mãos tocavam um após o outro, dedilhando-os, e suspirava indeciso. Dava a impressão de que não conseguiria escolher apenas um, pois todos eram maravilhosos demais. Acreditando que ele passaria o dia todo ali, resolvi que nos encontraríamos mais tarde no hotel e saí da loja. (YOSHIMOTO, 2000, p. 232, tradução nossa)

Sob essa perspectiva, tanto o ato de produzir quanto o de tocar, dedilhar o instrumento, são imprescindíveis para se entender a essência da arte, visto que desde a sua produção – "O lutier coloca as suas mãos e o seu coração para produzi-los, lhes dá polimento" (Idem, p.232), até o momento em que o instrumento é tocado, envolve, para além de um método mecânico, a sensibilidade de muitas pessoas. Essa perspectiva da narradora ressalta novamente o porquê de seu olhar se ater a pequenas descrições e objetos que a cercam, pois possuem carga emocional mais profunda, como veremos a seguir.

A narradora decide ir ao cemitério da Recoleta, onde está enterrada uma das maiores personalidades da América Latina, Evita Perón, ou Eva Duarte de Perón (1919-1952), atriz e líder política argentina, esposa do general Juan Domingo Perón, tornando-se primeira-dama quando este foi eleito presidente da Argentina, em 1946. A atriz que ficou mais conhecida como "Evita, a mãe dos descamisados", de origem humilde e sem ter o reconhecimento paterno (o pai nunca a assumiu), representaria mais do que a imagem da moça que veio do interior e obteve sucesso após muito sofrimento, traz também, devido às suas relações políticas, a imagem do nascimento do peronismo, uma política populista

“lembrada pela defesa dos direitos da classe trabalhadora, das mulheres, das crianças e dos mais humildes — os “descamisados”” (FERNANDES, 2020, n.p). Embora sejam significativas as políticas sociais encabeçadas por Evita, como sua fundação, lei do sufrágio feminino entre outros, a sua imagem é ainda hoje toda como a “Santa Evita”.

A narradora, entretanto, baseia-se no símbolo disseminado pela indústria americana, recriado pelo cinema estadunidense no filme biográfico *Evita*, de 1996, com direção de Alan Parker e tendo como protagonista, interpretando Evita, a cantora e atriz Madonna. A obra cinematográfica foi reconhecida mundialmente com muitos prêmios para a atriz e para a música-tema da película – *You must love me*, de autoria também de Madonna. E é baseada apenas nessa representação cinematográfica de Evita e seu legado que a narradora decide ir ao túmulo da verdadeira Evita, que está na Recoleta desde 1974, após ter sido roubado e trasladado para a Espanha em 1971.

Ao chegar ao cemitério, que é cercado por um grande parque e interligado a um complexo artístico de exposições, a jovem se surpreende com o movimento do espaço e em como o lugar de descanso dos mortos na América Latina é tão diferente do reduto japonês, não apenas pela grandiosidade, mas também pela maneira com que homenageamos nossos mortos.

> Cheguei a pensar que o cemitério fosse um parque, tamanha a quantidade de verde. Muitas pessoas passeavam com seus cachorrinhos. Alguns estavam sozinhos, passeando com milhares de cães. Devia ser o trabalho deles. Havia uma catedral e uma torre alta. E assim fui entrando no cemitério.
>
> Ali, encontrei um cemitério completamente diferente do que eu tinha imaginado, com estranhas e luxuosas construções alinhadas. Cada um dos túmulos era um edifício que se erguia suntuosamente. Cheguei a pensar ser aquela mais uma área residencial. Alinhados como casas, em ambos os lados do largo corredor, os túmulos continuavam até se perder de vista. As tumbas eram grandes o suficiente para acomodar um grande número de pessoas, se comparadas aos ossuários japoneses. Uma casa em que se colocavam pessoas mortas continuava sendo uma casa. Estátuas de anjos, figuras, Cristo, Maria, coloriam os túmulos. Alguns tinham uma pequena igreja, enquanto outro tinha até mesmo uma porta automática de vidro. Dentro deles havia belos caixões nas prateleiras. Também havia mausoléus, onde havia escadas dentro, e ao descê-las daria nos túmulos. O túmulo de Evita certamente era ainda o mais visitado pelas pessoas, sempre adornado com muitas flores frescas e belas, mas não teve tanto impacto em comparação com a aparência deslumbrante de todo o cemitério que parecia um museu.(YOSHIMOTO, 2000, p. 233, tradução nossa)

Nesse momento, o tom da narração muda, não apenas devido ao espaço em que a jovem se encontra, mas também porque as referências culturais que a cercam tocam em um tema que, para o cristianismo, ainda é incômodo: a morte. Embora a moça descreva o cemitério, seus túmulos e mausoléus como se estivesse em um museu de objetos raros – "o cemitério que parecia um museu" (Idem, p. 233), é exatamente a maneira quase rotineira com que esse "lugar sagrado" pelo cristianismo é tratado que nos chama a atenção. Fica óbvio que a grandiosidade do cemitério argentino católico se opõe ao cemitério japonês que, em geral, seguindo o pensamento budista de desapego ao corpo físico, não se preocupa em construir grandes túmulos, mas sim, por vezes, apenas uma marcação em pedra com o nome búdico recebido após a morte e a data de nascimento e morte, que acompanha uma urna funerária. A simplicidade asiática *versus* a grandiosidade de atos e sentimentos é outro paradoxo discutido nesse conto.

O cemitério argentino, cercado por muitas árvores e com luxuosos túmulos, possui ainda, como definidos pela narradora, "objetos de decoração": são as imagens católicas de Nossa Senhora, anjos e figuras santas cristãs, que vão ratificar a imagem que fica nos olhos da jovem de que não se tratam de túmulos, mas na verdade de casas – "Uma casa em que se colocavam pessoas mortas continuava sendo uma casa" (YOSHIMOTO, 2000, p. 233). Assim os "enfeites", torres e capelas ali construídas representariam a maneira como a cultura latina entende a morte, não como passagem, mas como permanência. Para a narradora, fazia sentido tanta dedicação, enfeites e flores frescas no túmulo de Evita, pois que se entende, metaforicamente, que ela está ali ainda, e se alegraria em ser lembrada.

Podemos neste momento, inclusive, entender o ato de a narradora ir conhecer o túmulo dessa personalidade argentina como um referendo à memória coletiva a que Halbwachs ([1950] 2003) se refere em seu trabalho, no qual ele descreve a memória como um ato que não é um fenômeno individual, mas que é, sobretudo, social, criando no indivíduo recordações que permeiam seu círculo social, e que ele carregará consigo por toda a vida. Além disso, essa memória está ligada profundamente ao ambiente em que esse indivíduo vive.

Nas palavras de Halbwachs,

> Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2003, p. 170).

Esse excerto da obra do historiador, quando aplicado a esta análise, confirmaria a maneira pela qual o processo memorialístico da narradora é constituído. Em um primeiro momento, ela se baseia apenas no conhecimento adquirido na película cinematográfica estadunidense sobre Evita, mas pode aprofundar-se em um contexto cultural maior ao ter contato direto com o espaço que é estrangeiro para ela, porém comum aos que a cercam naquela ocasião, propiciando uma visão da memória coletiva daquele espaço, já que, para além de Evita, a narradora volta seu olhar para a representação cultural ali contida. O cemitério, os túmulos e o parque que o cerca, tudo ali carrega também a maneira como a América Latina foi construída, para além da representação estadunidense.

> A luz tranquila da tarde, o silêncio profundo da casa dos mortos... A aparência me lembrava das ruínas de Pompeia, que eu costumava visitar com meus pais. Mesmo que a cidade permaneça a mesma, aquele silêncio é das pessoas que ali viveram e desapareceram. Uma cidade de pedra onde a vivacidade daqueles dias, ainda hoje, vagueia como um perfume. Uma cidade que permanece morta e quieta, tendo como pano de fundo o céu azul.(YOSHIMOTO, 2000, p. 233-234, tradução nossa)

Nesse excerto, a narradora relaciona a sua memória de infância, passada em outra cidade estrangeira – Pompeia, àquele momento na Recoleta. Em ambas as observações, o mote é a lembrança quase palpável daqueles que morreram há muitos anos. Entretanto, sentimos que a morte não é vista como fim, mas sim como presença daqueles que passaram por aquele espaço, e continuam vagueando “como um perfume” (Idem, p. 233). Não há um sentimento mórbido, mas sim a consciência da transitoriedade da vida, o *mujô* tão presente na cultura japonesa, mesclada a melancolia. A melancolia presente em a “luz tranquila da tarde, o silêncio profundo da casa dos mortos” (Idem, p. 234) e o céu azul profundo agem como pano de fundo do cemitério argentino e da cidade

de Pompeia, possibilitando à narradora transitar entre dois espaços e tempos díspares de sua memória – infância e vida adulta –, e, embora cada qual à sua maneira resvale na morte e no luto, ainda assim há vivacidade, uma vez que há muitas memórias presentes naqueles lugares. Esse momento também prepara o leitor para a transição que a narradora fará para outro ambiente, nos parágrafos seguintes,

> Os jazigos alinhados e decorados da cidade de túmulos podiam conter cerca de cinquenta sepulturas da minha mãe. É, o túmulo de minha mãe era muito pequeno, tão delicado que até mesmo dentro do cemitério japonês era difícil de encontrar.
>
> Que chique! “Se um dia ficar rica, vou construir um túmulo bem grande para minha mãe”, pensei comigo, mas logo esse sentimento sumiu. Ah, verdade! Lembrei que minha mãe odiaria ser colocada numa casinha tão pequena.
>
> Neste lugar, onde estão pessoas mortas, era estranhamente natural se lembrar dos mortos. A cada esquina que eu virava e virava, deparava-me com a "Cidade dos túmulos", com belas decorações e flores colorindo-a continuamente. Iluminada pela luz, as sombras bem marcadas, era como andar em um sonho. Acredito que ao caminhar por aqui sem parar seria possível, naturalmente, colocarmos os pés nas fronteiras com a terra dos mortos.
>
> Há três anos, minha mãe morreu por causa de um câncer. Como eu era sua única filha, fiquei triste por muito tempo, perdi a formatura do ensino médio e passei mais tempo na mesma série do que qualquer outra pessoa. (YOSHIMOTO, 2000, p. 234, tradução nossa).

De acordo com o excerto, o formato do túmulo da mãe da narradora, falecida anos antes devido a um câncer, é o que primeiro vem à sua mente, devido ao espaço que a rodeia, em detrimento da pessoa que ela era. Partindo desse espaço de morte, ela caminha para o ambiente mágico/onírico fazendo alusão à cultura japonesa. Anteriormente abordamos brevemente o quão minimalistas são os cemitérios menores e com poucos adornos no Japão; por outro lado, uma das maiores festividades nipônicas envolve a travessia dos entes falecidos, que retornam uma vez ao ano para visitar a família em vida, durante o período de *Obon.*

> Comemorado há mais de 500 anos, o Festival *Obon* é originário do budismo chinês, com intenção de salvar os mortos que não conseguem desencarnar. A celebração foi adotada pelos japoneses e tornou-se um evento para cultuar a memória dos antepassados.
>
> Ele é o mais longo de todos os festivais no Japão e tem como finalidade homenagear os ancestrais. Acredita-se que, durante o festival, os espíritos dos antepassados retornam a este mundo para visitar seus parentes. Tradicionalmente, lanternas são penduradas na frente das

> casas para guiar os espíritos dos antepassados de volta aos seus lares. Danças tradicionais são realizadas, mas a principal é a famosa Bon Odori. Os túmulos são visitados e oferendas de alimentos e flores são feitas em templos e altares montados nas residências, chamados de “Butsudan”. O Festival compreende três dias, e é comemorado tradicionalmente a partir do 13º ao 15º dia do 7º mês do ano, que é em julho, de acordo com o calendário solar.
>
> Um dos principais eventos do Festival Obon é uma dança folclórica, de participação coletiva e popular, chamada Bon Odori. Uma lenda contada no sutra “Urabon-kyô” fala de um monge zen, chamado Mokuen, que se destacava dos demais por ter uma poderosa visão transcendental. Mokuen se concentrava e, assim, seu espírito tanto podia viajar por mundos desconhecidos como ter a visão do que estava acontecendo em qualquer dimensão. O *Urabon-kyô* conta que a dança *Bon Odori* surgiu a partir de Mokuen, após ele dançar de felicidade por ter suas orações atendidas pelo sagrado Buda. (MARIA ROSA, 2014, n.p)

A festividade, conforme a citação, remonta às antigas influências da cultura chinesa e faz alusão a um reencontro dos entes já falecidos com a família que ficou no plano real, e para isso se prepara uma festa, com muitos alimentos e danças, para recebê-los. A origem da palavra *obon* “vem da abreviação de *urabon.* A palavra é uma interpretação japonesa de *Ullambana,* palavra em sânscrito que significa literalmente “pendurar de cabeça para baixo”. O termo é usado para designar as dificuldades que se deve enfrentar em situações adversas” (KIMURA, 2013, n.p). Acolher com alegria aqueles que estariam em outro plano espiritual, aliviaria a carga daqueles que não conseguissem reencarnar ou estivessem passando por situações ruins na outra vida. A lenda do monge que, por meio de um banquete e orações feitas em homenagem à sua mãe que havia falecido e não havia alcançado a paz após a morte, reforça a crença de que podemos influenciar a vida dos mortos com nossas atitudes terrenas.

Retornando à narrativa de Yoshimoto, observamos que a narradora mescla as duas perspectivas culturais – o cemitério cristão e o *obon*, ao sentir que caminhando naquele espaço seria possível, assim como o monge Mokuen, avistar o outro mundo, o mundo dos mortos – “as sombras bem marcadas era como andar em um sonho. Acredito que ao caminhar por aqui sem parar, seria possível, naturalmente, colocarmos os pés nas fronteiras com a terra dos mortos” (YOSHIMOTO, 2000, p. 234). Para a jovem, a possibilidade de avistar outra realidade não lhe causava medo, seria, sim, algo natural, tendo em vista que, em sua própria cultura, travar esse contato se dá com naturalidade e alegria.

> Naquela época, a presença suave e delicada que minha mãe deixara em casa já havia desaparecido completamente. Assim, eu e meu pai, que estava indiferente à vida, criamos um modo de viver despreocupado e diferente daquele vivido com minha mãe. Minha mãe desapareceu silenciosamente do mundo.
>
> Minha mãe era de alguma forma uma pessoa que passava despercebida facilmente, por isso, desde pequena, já me parecia que ela não viveria muito. Ela não conseguia demonstrar desejo por nada, não ria em voz alta, como se tivesse desistido de algo. Eu achava que isso seria influência do caráter quieto e sem muita alegria de meu pai, mas minha mãe sempre foi desse jeito, como a senti. Foi o que disseram os amigos antigos que foram ao funeral dela. Eles disseram que sempre sentiram que ela era uma pessoa passiva, que não se percebia claramente se ela queria fazer isto ou aquilo. (YOSHIMOTO, 2000, p.235, tradução nossa).

Ao observar a maneira como o cemitério cristão é organizado, com luxuosos mausoléus, a narradora naturalmente os compara ao túmulo de sua mãe, que era pequeno e delicado, podendo passar despercebido a quem fosse visitar – “É, o túmulo da minha mãe era muito pequeno, tão delicado que até mesmo dentro do cemitério japonês era difícil de encontrar” (YOSHIMOTO, 2000, p. 234). Mais do que uma constatação da delicadeza do túmulo da mãe frente aos outros que a rodeavam, a narradora compara o local onde a mãe está enterrada com a sua própria personalidade – “Minha mãe era de alguma forma uma pessoa que passava despercebida facilmente, por isso, desde pequena, já me parecia que ela não viveria muito. Ela não conseguia demonstrar desejo por nada, não ria em voz alta, como se ela tivesse desistido de algo” (Idem, p. 235), entendendo-a como uma metáfora de sua vida: uma pessoa simples, que não chamava a atenção diante de outros e que à primeira vista poderia aparentar ser alguém que não teria segredos ou questões relativas ao passado. Relembramos aqui que a autora constrói todas as personagens dessa narrativa baseando-se naquilo que se vê, ou que se espera, por isso, naturalmente a mãe da narradora pode nos fazer lembrar das donas de casa japonesas, tímidas e com ares de submissão cordial.

A partir daí, o caminhar por entre os túmulos aproximando a narradora da outra realidade, a ponto de senti-la e vê-la, prepara o leitor para uma mudança narrativa, que pode ser dividida em duas partes. Na primeira, a narradora visita uma cidade estrangeira e seus pontos turísticos e reflete sobre o que observa comparando com suas vivências. E na segunda dá-se a narrativa que dá acesso a uma caixa de memórias de seus familiares.

> A mãe de minha mãe, ou seja, minha avó, fora amante de um famoso pintor que vivia em Paris. Minha mãe foi sua filha bastarda. Meu avô vivia três meses por ano no Japão, e nesse período minha avó parece ter sido sua esposa local. Ambos já faleceram, e embora eu nunca tenha conhecido nem minha avó e nem meu avô, de vez em quando vou a uma exposição dele e penso "Caramba!". É estranho pensar que temos uma ligação de sangue. Quando vejo suas pinturas que usam muito a cor azul-clara, minha cor favorita, penso nessa ligação. Também tem um retrato de minha avó. De perto, parece minha mãe, por isso queria muito comprar esse quadro, mas imagino que o preço seja exorbitante.
>
> Meu avô, ao se aproximar da velhice, se apaixonou repentinamente, e largou sua esposa legítima e minha avó para se casar com uma mocinha de vinte e poucos anos. Não sei o que aconteceu com a esposa legítima, mas minha avó teve um colapso mental. Parece que o luto de vovó, que perdeu tudo naquela época, foi tremendo. Minha mãe, ao falar sobre isso, ficava estranhamente abalada. Eu sempre ficava preocupada com mamãe, que parecia apagar-se, mas quando ela falava sobre isso, ficava forte por algum motivo. (YOSHIMOTO, 2000, p. 235).

Subitamente, somos levados a muitas outras memórias familiares da narradora, que a conectam a seus avós maternos e à infância de sua mãe. Vale mencionar que tanto sua mãe quanto seus avós não têm os nomes citados e, à medida que a narradora se recorda da mãe como aquele ser delicado e quase imperceptível, ao mesmo tempo relembra de sua trajetória de vida, com densas imbricações. Temos, assim, em dois parágrafos, a relação dos avós – o avô, um artista estrangeiro, mantinha uma relação extraconjugal com a avó da narradora, que com ele teria tido uma filha, a mãe da jovem que nos relata a história; a avó, por sua vez, sofreu com o término desse relacionamento, quando repentinamente o companheiro escolhe ficar com uma jovem de vinte anos, idade da narradora do conto. O rompimento dos avós foi tão profundo que deixou marcas nas três gerações de mulheres da família – a avó sucumbiu a um colapso nervoso, a mãe parece ter perdido a vivacidade e a neta, embora não tenha conhecido os pais da mãe, sente uma conexão sanguínea por meio da arte produzida pelo avô, mas ao mesmo tempo ao compreender o abalo da mãe ao falar desse assunto, "parecendo apagar-se", depreendemos um incômodo latente no discurso dela.

É interessante, nesse trecho, notarmos a abertura da autora ao tratar de questões relativas a relacionamentos extraconjugais – partindo do subtítulo da obra, *Traição e América Latina* –, e a problemas psicológicos, trazendo ao leitor uma visão sem estereótipos da cultura japonesa, possibilitando uma discussão

mais profunda sobre esses temas comuns a qualquer sociedade. Ao tocar nesses temas, ainda polêmicos, a narradora nos prepara para um terceiro nível narrativo, que aprofundará no decorrer do conto.

Em meio à melancolia do momento, à nostalgia do espaço, a narradora retorna à primeira narrativa, em que descreve o cemitério argentino.

> O sol brilhava dentro do cemitério e eu caminhava lentamente. Passei pelo túmulo de Evita, onde vi muitos enfeites e várias dedicatórias, e a luz do sol brilhando no granito preto. Então me sentei na base de uma árvore muito grande para descansar um pouco. O vento fraco secava meu suor. Por que sempre há uma grande árvore com galhos baixos nos cemitérios? É para confortar os mortos ou para absorver a energia deles e crescer? Será que papai ainda estava escolhendo violões? Meu pai de gênio bom, meu pai que ama violões clássicos mais que qualquer coisa no mundo.
>
> Soube que meu pai e minha mãe estiveram aqui em sua lua de mel. Naquela época meu pai também comprou um violão. Ele disse que minha mãe o acompanhou com muita paciência e escutava com atenção enquanto ele dedilhava os violões um por um. “Foi então que sua mãe, apontando para um dos violões disse: “Este é o seu som”. “Por isso, esse é o violão que está lá em casa. Sua mãe tinha esse tipo de mistério, e foi por isso que eu acabei me apaixonando perdidamente por ela...”, era o que dizia o meloso do meu pai.
>
> Minha mãe e meu pai eram basicamente muito próximos, mas para mim meu pai tinha algo estranho. Eu conhecia muito bem os meus avós paternos, que não me pareciam ter nada de incomum, então acho que era algo próprio do meu pai. Parece que era assim desde pequeno. (YOSHIMOTO, 2000, p. 236).

Como dito na introdução deste capítulo, a narradora mantém um vai e vem em dois espaços, neste caso: as suas memórias pessoais e o ambiente nostálgico do cemitério da Recoleta. No excerto supracitado, o primeiro espaço narrativo – o cemitério, funciona como ponte para a terceira narrativa contida no conto: o relacionamento dos pais – “Soube que meu pai e minha mãe estiveram aqui em sua lua de mel” (Idem, p. 236) –, sobre o qual, embora houvesse cumplicidade e carinho, a narradora só irá entender algumas questões no momento presente. Uma atitude muito próxima à da diarista Mãe de Michitsuna, autora do *Diário da efemeridade*, que, ao recontar a história da sua juventude, entende o porquê de algumas coisas a incomodarem. A jovem narradora de Yoshimoto não tem como foco um relacionamento amoroso, mas sim relacionamentos familiares.

> Minha mãe e meu pai eram basicamente muito próximos, mas para mim meu pai tinha algo estranho. Eu conhecia muito bem os meus avós

> paternos, que não me pareciam ter nada de incomum, então acho que era algo próprio do meu pai. Parece que era assim desde pequeno.
>
> Por exemplo, no aniversário de meu pai, minha mãe, desde o início da manhã, começava a fazer as comidas que ele gostava. Meu pai dizia que voltaria cedo para casa, e se fosse atrasar, avisaria. Eu sabia disso também, e quando as atividades do clube da escola acabavam, voltava logo para casa. Porém, quando comecei a ter idade para ter um grau de discernimento, passei a entender melhor a realidade. Nessas ocasiões, papai sempre voltava tarde para casa, e bêbado. Também não avisava nada. Se fosse meu aniversário, ou de minha mãe, isso não aconteceria. Nesses dias, ele sempre estava em casa cedo, nem que precisasse sair mais cedo da empresa ou faltar alegando doença.
>
> Mas, quando ele foi promovido, quando abriu seu próprio negócio, ou até mesmo quando seu melhor amigo morreu em um acidente, ele ficou desolado, e resolvemos fazer um jantar para confortá-lo; enfim, sempre que ele se tornava o centro de algo, e o esperávamos para comer juntos, papai saía fugido. Quando chamávamos parentes e convidados, era ainda pior. No fim, jantávamos sem meu pai, e depois que os convidados iam embora, eu costumava vê-lo chegando carregado e todo amassado.
>
> Desde minha infância até a morte de minha mãe, quantas vezes eu e ela criticamos meu pai?
>
> Meu pai dizia com tristeza, “por mais que eu tente, sinto que acabo criando expectativas nas pessoas e acabo sentindo medo disso. Mas não há nada que eu possa fazer. Então minhas pernas ficam pesadas, e acaba ficando tarde. Fica mais difícil entrar em contato e eu acabo bebendo. Eu penso que se não consigo corresponder às expectativas dos outros, não tenho por que voltar para casa”.
>
> Pensando que isso poderia ser uma doença mental, minha mãe e eu gradualmente cancelamos as celebrações públicas. Sem dúvida, isso era algo que atingia as feridas profundas de meu pai. Eu o admirava por, apesar disso, ele ter conseguido abrir um negócio próprio, mas talvez essa fosse a parte – lidar com suas feridas – que precisava ceder quanto mais ele se esforçava fora de casa.
>
> Mesmo assim, minha mãe e eu continuávamos a inventar maneiras de festejar, por teimosia. Certa vez, na noite anterior ao aniversário dele, depois que meu pai já dormia tranquilamente, secretamente fizemos os preparativos da festa. Enfileiramos os presentes sobre a mesa, cozinhamos sem fazer barulho, e no meio da noite, às 2 horas da manhã, acordamos meu pai para cantar os parabéns de pijamas. Ao colocar em prática essas ideias, sinto que pudemos salvar o papai, de verdade. Assim, no dia real do aniversário, ele ia sonolento para a empresa, e podia voltar normalmente para casa, jantando normalmente à noite. Eu não havia pensado sobre isso até ver a mudança dele. Acho que essa foi a forma de demonstrarmos amor para o que chamam de fragilidade humana. (YOSHIMOTO, 2000, p. 236-237, tradução nossa)

Assim como a família da mãe era disfuncional e não convencional, a família da própria narradora também o é: mesmo que num primeiro momento aparentasse ser “perfeita”, com um pai apaixonado pela mãe, sem violência doméstica ou algo desse nível, o que a narradora traz para o leitor-diário (sem a

interferência direta da voz narrativa, mas por meio dos envolvidos nessa relação) são as memórias de um tempo doloroso para a família.

O pai, aquele que nos é apresentado no início do conto como alguém sensível, próximo da filha e apaixonado pela esposa já falecida, também possui seus momentos de “escuridão”. O problema do pai resvala em questões psicológicas, assim como da avó da narradora – “Nessas horas, papai sempre voltava tarde para casa, e bêbado. Também não avisava nada.” (YOSHIMOTO, 2000, p. 236), trazendo o foco para as expectativas criadas pela sociedade sobre o indivíduo, sobre como ele deveria se portar com os que o cercam, resultando no alcoolismo, outro problema social que não é visto como um vício, atingindo principalmente homens. Ao observarmos esse lado da figura paterna, é possível compreender que até mesmo a pessoa mais “perfeita” socialmente, possui um espaço interior desconhecido, obscuro, repreensível diante da sociedade.

O pai, não conseguindo lidar com as pressões sociais – “por mais que eu tente, sinto que acabo criando expectativas nas pessoas e acabo sentindo medo disso. (...) Eu penso que se não consigo corresponder às expectativas dos outros, não tenho porque voltar para casa”. (YOSHIMOTO, 2000, p. 236), acabava se afastando da família, sem conseguir participar de festividades ou até mesmo receber apoio quando da ocasião do falecimento de um amigo – “quando seu melhor amigo morreu em um acidente, ele ficou desolado, e resolvemos fazer um jantar para confortá-lo” (Idem, p. 236), por sentir que não seria merecedor do afeto, perdendo a chance de retribuir o carinho da esposa e da filha. E embora a família entendesse que isso era uma questão de saúde, não partiu do pai a busca por ajuda e solução.

Longe de resolver o problema da saúde mental na sociedade moderna, o que podemos entender desse trecho é o quão comum é essa questão e como em uma sociedade capitalista tratar sobre isso ainda é um tabu, visto como uma demanda menor na vida do indivíduo, que não precisaria de cuidados, como se fosse uma escolha particular contrair doenças de origem psicológica. Se observarmos os dados estatísticos, fornecidos pelo Ministério da Saúde do Japão, do departamento de prevenção ao suicídio, em 2020 havia ainda um alto numero de pessoas que tentavam e cometiam efetivamente suicídio entre

pessoas do sexo masculino: das 20.169 pessoas mortas, 14.078 eram homens, que estavam em cargos de chefia ou com muitas quantidades de horas de trabalho, sem descanso. Segundo os mesmos dados, desde a década de 1950 esse número entre os homens já diminuiu, devido a mudanças nas leis trabalhistas japonesas, que atualmente delimitam uma carga horária máxima de trabalho.

Assim, se observarmos o padrão de comportamento do pai da narradora frente à sociedade, podemos compreender que ele sofria de alguma questão psíquica, que foi tratada por meios não medicinais, no caso, a atitude da família. No conto, a mudança das atitudes do pai ocorre devido a uma ação de amor da família – a jovem e sua mãe decidem fazer uma festa de aniversário um dia antes da data oficial, tirando a pressão e expectativa criada sobre o pai e deixando-o mais à vontade, ratificando a responsabilidade de transformação vinda da família. O comportamento dele se transforma devido ao que a narradora chama de “forma de demonstrarmos amor para o que chamam de fragilidade humana” (YOSHIMOTO, 2000, p. 237); o amor torna-se acolhimento do lado “sombrio” do pai, de suas fraquezas e daquilo que não se pode explicar racionalmente.

Podemos observar que após o relato sobre essa questão problemática pai, diferentemente do que a narradora faz na primeira parte da narrativa, quando descreve o relacionamento dos avós, ela não retorna ao espaço do cemitério argentino, de onde ela nos conta suas memórias; nesse momento do conto, ela retorna para uma memória mais distante, ou nível narrativo mais profundo, quando ainda pairava sobre a família uma nuvem densa de tristeza. A voz narrativa se aprofunda em uma memória na qual apenas mãe e filha viveram, como um retorno a uma “caixa”-memória menor dentro da mesma narrativa.

> Eu ouvi minha mãe comentar sobre isso apenas duas vezes.
>
> Uma vez, foi quando eu estava no ensino fundamental. Naquela época, eu e minha mãe ainda estávamos tentando corrigir os maus hábitos do meu pai. Qual era mesmo o motivo da festa? Será que era por que nas férias de verão meu pai havia dito que iriamos viajar para o exterior, e por isso naquele dia havíamos feito um jantar de celebração? Enfim, minha mãe havia feito os preparativos para os tempurás, e estava apenas esperando meu pai chegar para comermos. Eu não aguentava mais, e sabia que meu pai não voltaria para casa como de costume, então fiz logo um lamen instantâneo e comi. Acabei dando uma colherada para minha mãe também. Minha mãe deu um gole no lamen instantâneo e apenas disse:

> “Seria mais sério se ele tivesse outras mulheres, não é?”
>
> “Sim, verdade. Papai se cobra muito, por isso não quer que nossa casa se torne um lugar de regras.” – respondi.
>
> “Mas então, né? Ter sempre que fazer tudo, como fazer os preparativos para o jantar, colocar o óleo na panela de tempurá, organizar os ingredientes e esperar por um jantar que não vai acontecer: para mim, o sentimento é de estar dentro de uma caixa.”
>
> “Aham.” – respondi, achando que ela usava uma metáfora incompreensível.
>
> “Acho que o que sinto agora é parecido com o sentimento de papai quando ele está fora de casa. Meu coração fica apertado em pensar que o que nos atraiu foi esse sentimento. Percebo que ficamos um de frente ao outro nesse lugar de sofrimento e sem salvação. Então, todas as coisas alegres que eu geralmente guardo e as coisas que mantêm meus pés no chão parecem ilusões, e eu me sinto como se estivesse dentro de uma caixa o tempo todo. Sinto como se, por ser amada, por ser especial, eu fosse colocada dentro da caixa. Papai tem em seu coração medo de ser perfeito; por que isso existe dentro dele? Não acho que todo mundo tem esse sentimento, e isso me amedronta.”
>
> “Tudo bem, eu estou aqui. Mesmo se vocês dois estiverem dentro dessa caixa, eu não estou. Não adianta nada ficar esperando por algo que não virá. Melhor fritar o tempurá para mim. Não há problema em deixar em cima da mesa o que sobrar e ir para a cama mais cedo. Acho que para papai vai ser até melhor.” – respondi.
>
> Mamãe riu de canto de boca e começou a fritar tempurá apenas para mim.
>
> A partir daquela noite, mamãe decidiu parar de esperar, mesmo sendo difícil para ela. Claro que de início ela ainda esperava, mas aos poucos começou a cozinhar e comer antes de meu pai. Eu fiquei imaginando duas pessoas sofrendo, prendendo o fôlego antes de eu nascer. Senti como se estivesse assistindo a um homem e uma mulher sofrendo por esse grande amor. (YOSHIMOTO, 2000, p. 237-239, tradução nossa).

As narrativas de Yoshimoto possuem um estilo único, trazendo várias ramificações memorialísticas densas dentro de um enredo, que em um primeiro momento parece simples. O que para muitos críticos à produção da autora demonstraria pouca técnica literária, neste conto, percebemos ser exatamente o oposto, pois, em torno de um enredo relativamente comum, a autora mantém uma trama densa de questões filosóficas por meio da voz narrativa. Uma voz narrativa que assume a imagem de uma “caixa de Pandora”, de onde saem dolorosas histórias.

A jovem, que anteriormente descreveu a mãe como uma mulher que passaria despercebida devido à sua falta de vivacidade, traz então outra perspectiva sobre sua mãe, a de uma mulher que, embora seguisse todas as etiquetas sociais de uma boa esposa, não vivia a vida feliz que o casal

aparentava ter. Novamente há a inserção do paradoxo de que aquilo que vemos não é a realidade. A mãe, que irá reclamar da situação apenas duas vezes na vida, aguentando calada, trará em seu comentário uma nova camada a esse "fazer por obrigação" no trecho: "Mas então, né? Ter sempre que fazer tudo, como fazer os preparativos para o jantar, colocar o óleo na panela de tempurá, organizar os ingredientes e esperar por um jantar que não vai acontecer: para mim, o sentimento é de estar dentro de uma caixa" (Idem, p. 237). Nesse excerto, a organização das tarefas soa como uma analogia da própria vida familiar, como uma receita para que tudo funcione perfeitamente, porém o resultado não sai como o esperado e a jovem esposa sente-se presa em uma caixa.

Embora, se lermos esse trecho precipitadamente, a metáfora da caixa possa nos parecer uma alusão às regras sociais impostas à mulher em um relacionamento heteronormativo, na narrativa essa alusão vai além: se observarmos o trecho "Então, todas as coisas alegres que eu geralmente guardo e as coisas que mantém meus pés no chão parecem ilusões, e eu me sinto como se estivesse dentro de uma caixa o tempo todo. Sinto como se, por ser amada, por ser especial, eu fosse colocada dentro da caixa" (Ibidem, p. 238). Na realidade, o que a "sufocava" era a ideia de viver sob as idealizações de como se deve ser, a superproteção que impedia o casal de falar abertamente de suas dores, e assim tanto o pai, que não consegue voltar para casa, quanto a mãe, que não consegue falar sobre o que sente, seguindo um "manual" de como se deve agir, mantêm simultaneamente uma "caixa" de superproteção e hipocrisia. Para a mãe da jovem era, inclusive, esse sentimento de guardar as suas dores e agir como se nada estivesse acontecendo o que mantinha os dois juntos – "Acho que o que sinto agora é parecido com o sentimento de papai quando ele está fora de casa. Meu coração fica apertado de pensar que o que nos atraiu foi esse sentimento" (YOSHIMOTO, 2000, p. 238).

A narradora, diante do desabafo da mãe, vê-se como o elo de salvação do casal que, embora não diga nada um ao outro, vê na filha uma via de comunicação, conforme ela explicita na sequência: "Tudo bem, eu estou aqui. Mesmo se vocês dois estiverem dentro dessas caixas, eu não estou. Não adianta nada ficar esperando por algo que não virá." (Idem, p. 238), ou ainda em "Eu fiquei imaginando duas pessoas sofrendo, prendendo o fôlego antes de eu

nascer. Senti como se estivesse assistindo a um homem e uma mulher sofrendo por esse grande amor" (Ibidem, p. 238). Em ambos os comentários da jovem, ela tem consciência dessa obrigação de apoiar os pais, tornando-se responsável por eles, percebendo que mutuamente eles não conseguiam romper essa "caixa". É importante notarmos aqui que a narradora se mantém ainda dentro deste fluxo memorialístico no tempo passado, embora esteja nos relatando isso no momento em que está em Buenos Aires, consolidando a construção diarística onde não há um recorte definido de tempo e espaço.

> "Agora há pouco, você deve ter achado estranho, não? O que eu fiz?" – disse ela.
>
> "Mamãe, você tem medo de entrar em uma caixa? Aconteceu alguma coisa no passado?" – comentei ainda.
>
> "Até hoje eu nunca falei sobre isso, mas você sabe que sua avó ficou doente e foi internada. A vovó se suicidou. Por estar em um surto mental, não encontrando uma faca, pegou um estilete de lápis e cortou os pulsos. Ela era uma pessoa muito habilidosa."
>
> Eu não sabia disso. Eu sabia que ela havia morrido muito decepcionada, mas nenhum dos parentes me contou sobre isso.
>
> "Que idade você tinha nessa época, mãe?" – perguntei.
>
> "Na época eu tinha oito anos." – disse minha mãe, sem fazer drama.
>
> "Eu morava com a vovó quando ela começou a ficar diferente. O vovô não vinha mais em casa, e a vovó começou a ficar com medo quando eu ia pra escola. Certo dia, quando cheguei em casa, da escola, havia uma casinha de papelão dentro de casa, e era do tamanho daquela da exposição, vovó tinha feito essa casinha e estava me esperando. Havia janelas recortadas, dentro havia uma mesa de brinquedo e velas acesas. Tinha até papel de parede pintado com cuidado, e o interior tinha uma estampa floral. Era uma casa de papel muito bonita e delicada, porque ela gostava de pintar. Vovó me pediu, chorando, que eu morasse ali naquela casa que ela tinha construído para mim. Então decidi fazer isso por ela."
>
> "Sério?"
>
> "Eu morei naquela casa por duas semanas aproximadamente. Apenas ali dentro, completamente. Eu não dei um passo para fora. A vovó me trazia um penico, me mantinha limpa e cuidava de mim, me trazendo comida sempre. A luz do sol brilhava pelas janelas da sala nas janelas da casinha."
>
> "Mamãe, você teve muita coragem."
>
> "Essa foi a única coisa que pude fazer por ela. A vovó parecia muito feliz quando ela estava cuidando de mim. Ela sorria. Era divino. Essa era a única maneira de agradar a vovó, que vinha chorando desde que o vovô partira. E para mim, seu avô era um estranho que vinha apenas ocasionalmente, então a vovó era tudo que eu tinha."
>
> "Ahhhh..."

> “A professora veio me ver porque eu não ia à escola, fiquei sob custódia do Estado, e a vovó foi para o hospital. Depois disso, como você sabe, minha tia me adotou e me criou.”(YOSHIMOTO, 2000, p. 240-241, tradução nossa).

Enquanto a narradora permanece tratando das memórias que envolvem a mãe e a dificuldade presente no relacionamento dos pais, mais uma ramificação dessa memória se abre para o leitor-diário, uma memória relacionada à infância da mãe, retornando à primeira parte da narrativa, quando o relacionamento dos avós terminou.

A jovem relembra o dia em que ela e a mãe foram a uma exposição arquitetônica em um prédio muito famoso de Tóquio; a mãe, repentinamente, nega-se a entrar, apesar dos pedidos insistentes da filha – “Entrei na pequena sala, que tinha o tamanho de uma das sepulturas alinhadas neste cemitério, e foi divertido olhar pelas várias janelas, olhando os pequenos móveis e as pinturas em exibição. E depois saí. Minha mãe me esperava sorrindo, e tinha voltado a ser a mãe de antes” (YOSHIMOTO, 2000, p. 240). Nesse trecho dá-se o único momento em que a narradora fará uma breve conexão do passado – a exibição que ela adentra, com o presente – os pequenos túmulos construídos.

Ao sair da exposição, assim como no caso do pai da jovem, a mãe aproveita o momento solitário com a filha e, por não ser do seu feitio ser ambígua – segundo a narradora, “quando ela colocava algo na boca, sempre parecia que era a última coisa no mundo que comeria ou beberia. Sempre achei isso muito doloroso para ela” (Idem, p. 240) – ela relata à filha o porquê de não conseguir ficar em lugares fechados, uma espécie de claustrofobia somada a uma experiência traumática na infância. De acordo com o excerto supracitado, a avó da narradora, devido ao colapso nervoso já citado anteriormente, havia se suicidado enquanto estava internada em um hospital psiquiátrico, isso tendo antes mantido a filha, que na época estava com oito anos, em uma casinha de papelão feita por ela, com todo esmero, por duas semanas.

O relato da mãe é tão assolador e assustador que a narradora se abstém de comentários mais detalhados e o leitor é transportado para as memórias da mãe da narradora, que é quem assume a voz narrativa nesse momento. A experiência, narrada em primeira pessoa, pode ser comparada ao narrador “eu”-testemunha, a quem Friedman (2002) define como aquele que “em seu próprio

direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa" (p. 174-175). No conto de Yoshimoto, a narradora principal se afasta do foco, e ao invés de resumir a trajetória da mãe e da avó, ela permite que a própria mãe retorne à sua infância e nos conte essa trajetória traumática, a fim de que nós mesmos possamos dar nosso julgamento, corroborando com a nossa proposta de análise deste conto de que todas as personagens possuem memórias obscuras dentro de suas "caixas" individuais.

A figura da avó da jovem, não parece refletir muitos aspectos do estereótipo da mulher japonesa, que envolve delicadeza, submissão e uma vida exemplar socialmente. Se partirmos do fato de que ela se envolve com um homem casado e tem uma filha com ele, já há uma quebra dessa imagem de docilidade e passividade. Em complemento a essa imagem de mulher transgressora, temos ainda um colapso psicológico gerado com o término do relacionamento, levando-a a criar uma realidade na qual a filha só teria segurança se ficasse presa dentro de uma caixa de papelão. Por outro lado, embora a figura do avô da jovem seja mencionada, a base do conto são as memórias dessas três mulheres, que se entrelaçam e revelam outro lado da sociedade contemporânea, em que por mais que se busque a "perfeição", por trás de imagens perfeitas muitas vezes há passados obscuros.

Da mesma forma que a filha, a mãe, ainda na infância, acredita que a felicidade da mãe depende dela – "Essa foi a única coisa que pude fazer por ela. A vovó parecia muito feliz quando ela estava cuidando de mim. Ela sorria. Era divino" (YOSHIMOTO, 2000, p. 241), e por isso, embora pudesse sair, permanece dentro da caixa. A caixa representa uma vida pré-concebida, planejada e programada nos mínimos detalhes, em cores, formas e cheiros. A metáfora presente ali é extremamente potente e incômoda, visto que em uma sociedade em que a mulher ainda se vê obrigada a escolher entre família e emprego, e há uma pressão para que ela aguente todas as sobrecargas sem reclamar, calada, presa em uma caixa, em um molde, porém sempre bem arrumada e bela, fica evidente que a autora utiliza-se desse símbolo da caixa de papelão para abordar temas mais profundos. Por isso é tão errôneo acreditar que a escrita de Banana trata apenas de assuntos frívolos voltados para as

moças: afinal, quem vê apenas isso, vê somente a caixa florida, com pequenas janelas e brinquedos feitos pelas mães.

A mãe da narradora, embora ainda criança, entendendo que sua mãe não estava lúcida, opta por seguir o desejo dela e permanece inerte dentro da caixa por duas semanas. Relembra que durante esse período, embora ela pudesse, não conseguia sair, por amor a mãe, por saber que saindo da caixa aconteceria a separação de sua família e o fim daquele núcleo familiar, conforme citação:

> E então eu não conseguia sair, quando tentava sair. Tinha medo de que, se saísse, a vovó chorasse, aos gritos. Eu ficava parada o dia todo dentro da caixa. Me enrolava e ficava sem me mover... Acordava me perguntando "será que hoje vou conseguir sair?". E, em algum lugar, eu sabia que quando saísse dali seria a hora de me separar da vovó. Sentia como se não tivesse para onde ir. Até pensei em sair e ligar para o vovô, em Paris. Mas pensava comigo mesma que isso iria me separar da vovó. Então decidi que se eu morresse, tudo bem, ficaria ali até o fim." (YOSHIMOTO, 2000, p. 241, tradução nossa).

Ao relacionar a imagem da "caixa" com o sentimento de proteção e amor materno torna-se plausível afirmamos que a construção social do feminino, sob esse recorte, demonstra uma profunda dependência da relação afetiva, seja materna, seja em um relacionamento amoroso, posto que, desde a infância, a moça, que futuramente se tornaria mãe e esposa, entendia o amor como calar-se frente ao desejo do outro, aceitar fazer o que o outro queria para não perder esse amor, para não acabar com a "família". É importante apontar ainda que, sendo a imagem da mulher e da maternidade criada em qualquer sociedade com uma base ideológica, acreditamos que na cultura japonesa, devido às influências do budismo, xintoísmo e neo-confucionismo, a representação mais comum é a da deusa *K*annon, que na Índia é Avalokitesvara, em sânscrito, e no Japão assume ora uma forma masculina (Kanzeon) e ora feminina Kannon Bosatsu[119], deusa da compaixão e da misericórdia. A divindade, que por vezes é

[119] "Kannon Bosatsu, mais conhecida no ocidente como Kuan Yin, como é chamada esta *bodhisattva* na China. Deidade da compaixão e da misericórdia, Kannon é uma das entidades mais cultuadas no oriente. (...) Nas tradições budistas da Índia, do Tibet e do Sudeste da Ásia, Kannon é retratada como sendo uma deidade do sexo masculino. Já na China e no Japão, suas representações são femininas. Embora não haja uma explicação conhecida para esse fato, o nome sânscrito de Kannon/Kuan Yin é Avalokitesvara, uma palavra masculina." (WABORI TEMPLE, 2018, <https://waboritemple.com/kannon/ >)

representada com mil braços[120], representa o feminino que é capaz de equilibrar todos os problemas, dores e trabalhos sem perder a docilidade e a compreensão.

No conto, a mãe, embora sofrendo por ter sido abandonada pelo companheiro, constrói uma casa que enclausura a filha, entendendo que afastá-la do convívio com o mundo a protegeria, provando assim o seu amor. Ao se dedicar à filha – "Os barulhos divertidos e animados feitos pela vovó. Era como quando ela esperava o vovô chegar" (Idem, p. 241), ela não é vista pela menina como perversa, mas sim reafirma a imagem da mulher que, se calando, tendo compaixão pelos que a cercam, exercendo a maternidade, cuidando de seu lar, corresponde ao que esperam dela. Por outro lado, a filha cresce acreditando que ela também precisa se calar, não falar de suas dores, para manter todos os eixos de sua vida divinamente equilibrados.

Sem dúvida, se observamos a nossa sociedade cristã encontramos uma ideologia parecida relacionada à vontade divina, na qual a mulher se coloca em posição de submissão, aguentando muitas vezes violências psíquicas e físicas, a fim de cumprir um papel divino, em que um Deus, olhando-a misericordiosamente e vendo o seu esforço, transformaria sua família milagrosamente. O símbolo apresentado no conto, embora faça referência ao padrão ideológico japonês, aproxima-se profundamente de nossa sociedade, posto que aqui também a imagem feminina é ligada ao "calar seus desejos por medo de perder o outro", além de também vermos, aqui e lá, a figura materna como representação de uma divindade, e não como ser humano. A figura da

[120] "Senju Kannon (千手観音), cujo nome completo é Senju Sengan Kanjizai Bossatsu, é o Kannon de 11 cabeças, mil braços, com um olho e uma arma em cada uma das mil mãos, simbolizando sua capacidade para abraçar a terra e aliviar o sofrimento de todas as pessoas com milagres ilimitados. Uma lenda nos explica a origem dos mil braços. Segundo ela, fazendo o voto de salvar todos os seres viventes, Kannon desceu ao inferno para retirar de lá as almas condenadas. Entretanto, nem bem Kannon virou as costas para deixar o inferno, este já estava lotado novamente. Assim, para realizar efetivamente a salvação, Kannon multiplicou seus braços ao número de mil, podendo, dessa forma, retirar do inferno todos os espíritos condenados ao sofrimento. Sua representação normalmente possui cem braços, mas as feitas no Período Heian (794-1185) têm 42 braços: dois são braços normais, mas cada um dos 40 braços restantes representa os 25 mundos budistas, resultando em 1000 mundos (40 X 25). As onze cabeças simbolizam as principais virtudes do *bosatsu*, as quais ele usa para conquistar os onze desejos que podem obstruir a tentativa de iluminação. A cabeça do topo ou figura de pé representa o Buda Amida, a quem ele é intimamente relacionado." (JINSAI.ORG, s.n, s.p)

mãe não pode ser cobrada, pois se pressupõe que a mãe não erre, não machuque e não aja com violência, representando apenas amor e compaixão.

No excerto seguinte a narradora, refletindo sobre o relato da mãe, passa a entender o porquê da personalidade da mãe ser daquela forma, sempre tão resoluta – “Minha mãe era esse tipo de pessoa. Ela não gostava de ambiguidades” (YOSHIMOTO, 2000, p. 240), e ao mesmo tempo demonstrar que não tinha grandes desejos na vida, talvez seguindo a imagem da mãe que cala seus desejos em favor de quem se ama, da mesma forma que agiu na infância, por amor à sua própria mãe. Entretanto, por mais que ela insista em viver no presente, fora da caixa, sempre que não pode ou não consegue falar abertamente sobre o que a incomoda, ela se sente retornando para a “caixa de superproteção”, conforme excerto:

> “Então, quando papai não volta, meu mundo acaba voltando para aquele mesmo lugar. Eu sinto que esse tempo vai durar para sempre. Eu sei que estou intencionalmente presa naquele momento porque ali sou amada, mas é doloroso e difícil de aguentar.” (YOSHIMOTO, 2000, p. 242, tradução nossa)

É como se, ao se calar frente à dor do companheiro e apenas permanecer ali, parada, pudesse resolver todos os problemas e, consequentemente, pudesse entender essa passividade como amor e proteção. Podemos interpretar que na frase “Eu sei que estou *intencionalmente presa* naquele momento porque ali sou amada, mas é doloroso e difícil de aguentar” (Idem, p. 242, grifo nosso) fica clara e legitimada a crítica deixada pela escritora a toda relação que se entende de forma errônea como um amor disfarçado de opressão, afinal, a imagem referencia diretamente o aprisionamento.

A voz da narradora principal retorna ao centro da narrativa ao arguir a mãe sobre ter comentado sobre sua infância com o marido, ao que ela responde com “Não quero que ele saiba das minhas fraquezas” (Ibidem, p. 242), ressaltando que embora sinta-se mal com as atitudes do companheiro, não se sente confortável para falar sobre seus traumas ao marido e talvez ele sinta mais culpa e pena, levando-o a agir como a mãe na infância, que demonstrava amor aprisionando. A jovem entende, assim, que a decisão da mãe em não falar nada ao pai possa ter surgido antes mesmo do casamento – “Minha mãe era o tipo de pessoa que faria o que quisesse se assim decidisse. Perguntei-me se ela não

teria decidido não falar sobre isso, antes mesmo de seu casamento. Até morrer, minha mãe não contou isso ao meu pai" (YOSHIMOTO, 2000, p. 242). Essa decisão, sob nossa perspectiva, revelaria que, embora a mãe, tanto para a jovem quanto para seus amigos, pudesse aparentar ser uma pessoa tímida e sem muita vivacidade, na realidade era alguém com muita clareza sobre seus sentimentos mais íntimos, a ponto de escolher para quem revelaria suas memórias.

Os relatos das memórias sobre e com a mãe cessam e a narradora retorna ao presente, na Recoleta.

> Eu olhava fixamente para as grandes folhas sob a árvore. Raios de sol dançavam em meus pés, criando delicadas sombras. Vários pares de amantes passavam de braços dados. Alguns cães vieram até mim e foram embora. Foi um momento tão silencioso que esqueci que estava em um país estrangeiro.
>
> A cruz no topo da torre brilhava ao sol. (YOSHIMOTO, 2000, p. 242, tradução nossa)

A melancolia que surge como uma porta para os momentos dolorosos do passado se reflete na luz do sol brilhando nas sombras das folhas das árvores e nos elementos do cemitério; é como se a jovem retornasse do mundo dos mortos. Ela decide voltar ao hotel, e pensa por um momento em contar ao pai sobre a conversa que tivera com a mãe naqueles poucos minutos atrás, afinal, ao rememorar aquele momento, ela o revive. Mas decide não fazê-lo, afinal a maneira que ambos entendiam a demonstração de afeto era a mesma: "uma pequena escuridão", que pode representar as dolorosas memórias que nos formam como indivíduos.

> Mas logo desisti. "Isso só deixaria meu pai triste e arrependido", pensei. A pequena escuridão dentro dele, que combinava com a pequena escuridão de dentro da minha mãe, talvez o levasse a lamentar-se do sofrimento e do amor trocado entre eles. (YOSHIMOTO, 2000, p. 243, tradução nossa).

A jovem entende que, ao compreender a dor da mãe, o pai apenas se culparia mais ainda, porque, afinal, aprendeu, da mesma forma que a esposa, que amor significava proteção, ou enclausurar-se em si mesmo. E então ela se pergunta, após rememorar tantos vínculos familiares, se ela também não teria dentro de si essa mesma escuridão, afinal, além dos laços sanguíneos com essas pessoas, havia também as relações sociais que influenciam a sua construção individual, que é o que denominamos de cultura.

> E qual seria a minha escuridão? Eu não tenho problemas em voltar para casa quando estão me esperando, nem tenho medo de caixas. Porém acredito que algum dia isso possa surgir dentro de mim. Seria o meu processo de amadurecimento. Como vou enfrentar isso? Como vou lidar com isso? Eu ainda sou jovem, não conheço o medo. Chego a ansiar por isso, quero ver no que vai dar.
>
> Em minha família, que vista do lado de fora parecia tão harmônica e doce, existe, na verdade, uma pequena e profunda escuridão. Essa escuridão tem a mesma tranquilidade deste cemitério, que esconde as histórias de suas riquezas. E disso não preciso me envergonhar.
>
> Protegida pelas folhas que brilham ao sol, continuei pensando nisso.
>
> (YOSHIMOTO, 2000, p. 243, tradução nossa)

Caminhando para o final do conto, permanecem em aberto alguns questionamentos: em qual momento a nossa pequena escuridão irá surgir? Manter-nos-emos enclausurados em nossas dores? Repetiremos os padrões apreendidos de nossos pais? A narradora, que compreende que possui dentro de si uma pequena escuridão, entende que, para conseguir lidar com ela, é necessário ser maduro, não ter medo e não sentir vergonha, afinal não são mais que “histórias de suas riquezas” (Idem, p. 243) que habitam em nós, entendendo que, assim como o pai, a cidade argentina e a mãe, nem todos são o que aparentam ser à primeira vista, ou até mesmo após anos de convivência: há sempre um lugar remoto, escondido, onde se oculta uma “pequena escuridão”.

O cemitério, aqui, não representa tristeza, mas metáfora para um ambiente de riquezas e tesouros desconhecidos, onde escondemos não apenas alegrias e bons momentos, mas também as dores que nos formam como indivíduos. Assim, uma pequena escuridão também é caminho para muitas memórias reluzentes.

3.2 Do lado de fora da janela: poder assistir ao passado

O sétimo e último conto da coletânea tem como espaço narrativo três cidades latinas: Buenos Aires, Puerto Iguazú e Foz do Iguaçu. Acreditamos que, por se tratar da última narrativa, a narradora não necessite mais da cartografia espacial demarcada em detalhes: a voz narrativa está mais livre, fundindo-se ao

ambiente que a cerca, por isso a narradora não refere-se claramente em qual cidade está.

Nesse conto, a narradora acompanha um guia turístico, também japonês, com quem teve um romance no passado, à cidade de Puerto Iguazú. Shinji, que atuava como dono de uma agência de turismo na Espanha, e depois abriu um escritório no Japão, tinha desde a infância o sonho de conhecer as famosas Cataratas do Iguaçu. O casal se conhecera anos antes, num momento em que ele já era casado e ela, embora não morasse junto do marido, sentia-se presa a um compromisso, por isso, adiavam a possibilidade de viverem esse sentimento em comum. No presente, viajando pela América Latina, tanto a jovem quanto Shinji – segundo personagem na coletânea que tem o nome mencionado –, se veem envoltos em um ambiente único e precisam decidir se, ao retornar à realidade japonesa, viverão juntos ou não.

Essa narrativa também pode ser dividida em três partes, sendo a primeira a chegada do casal em um hotel que fica próximo às Cataratas; a segunda parte o retorno à época em que o casal se conheceu no Japão; e ainda o terceiro espaço narrativo, um retorno à infância da jovem, quando da morte de sua avó. Teremos, assim como nos outros contos, esse ir e vir entre tempos e espaços marcados por conectores temporais e mudanças no tom narrativo que delimitam, afrouxadamente, esse movimento do fluxo memorialístico da narradora.

O conto se inicia após um longo dia de viagem de Buenos Aires ao parque nacional de Guira Oga, onde fica o hotel no qual o casal se hospedará; do quarto, é possível ouvir o forte barulho das cataratas, mas ainda não é possível vê-la. Enquanto a narradora, cansada, tenta relaxar, Shinji comenta sobre a cansativa viagem.

> Eu estava jogada na cama e já estava quase cochilando de tanto cansaço, porém, quando ele começou a falar me esforcei para responder-lhe. Quando olhei para ele, ele estava sentado numa cadeira perto da janela, e esfregava os olhos. O rosto iluminado pelas luzes do chão dava a impressão de que estava muito cansado. Porém, ao ter terminado a viagem de um dia todo, a expressão facial dele estava perfeitamente relaxada. A delicadeza da luz, com seu brilho cor de laranja, envolvia-o. Cercado pela suave luz laranja, parecia tão feliz quanto uma criança sentada em frente à lareira olhando para o fogo. Fluía pelo quarto um ar de total tranquilidade. Foi um incômodo tirar o cansaço e a sujeira da longa viagem com um banho, e ainda era um incômodo trocar de roupa, então era hora de relaxar até o jantar, que

> seria tarde, vestindo apenas um roupão de banho. (YOSHIMOTO, 2000, p.249, tradução nossa)

De antemão, não temos acesso a como o casal chegou ao hotel ou um *background* de como eles eram antes dessa cena, entretanto, da mesma maneira que para a narradora, nossos olhos vão se ambientando ao espaço, iluminado pelas luzes artificiais de um quarto de hotel, em um ambiente pouco familiar a ambos, e, enquanto ela tenta manter a conversa com ele, seus pensamentos começam a ingressar em um espaço onírico, e somos levados com ela às suas memórias.

> Uma das minhas coisas favoritas em viajar sozinha é que posso esquecer completamente a solidão. Sou apenas responsável pela minha própria vida, e não tenho nada que esteja sempre arrastando, mas não estou sozinha. Dessa forma, posso compartilhar o tempo de forma mais medíocre e casual. Essa alegria... A tranquilidade começava a surgir no fundo do meu estômago. Embora eu não estivesse em um país totalmente seguro, eu estava completamente em paz. Lençóis limpos, iluminação fraca, janelas grandes, tetos desconhecidos, pequenos sons em língua espanhola que vinham da TV. Apenas a superfície do meu corpo queimado pelo sol estava quente. Lentamente uma onda de sono vinha e aos poucos minha consciência se esvaía. Raramente me sinto eufórica quando estou feliz, mas naquele instante pude sentir a euforia da felicidade. Será que é assim que as pessoas se sentem quando o corpo, a mente, o tempo e as circunstâncias estão todos bem equilibrados? (YOSHIMOTO, 2000, p. 249-250, tradução nossa).

No excerto, a narradora reflete sobre o instante da viagem, que para ela vai além da mobilidade espacial, pois é também um momento de ser “apenas responsável pela minha própria vida, e não tenho nada que esteja sempre arrastando, mas não estou sozinha” (Idem, p. 154), concordando com o poeta Bashô, citado no início deste capítulo, para quem a viagem representa, na cultura japonesa, para além de cartografias determinadas, o ato de sair em viagem e envolver-se na realidade do outro, e se abrir para esse desconhecido. A jovem, embora em um lugar desconhecido e diferente da sua rotina, está em paz, sentindo uma euforia que parte desse lugar de sentir-se segura consigo mesma, como “quando o corpo, a mente, o tempo e as circunstâncias estão todos bem equilibrados” (Ibidem, p. 250).

> Em relação a ele, eu me perguntava, “quantas paisagens ele ainda não teria visto?”. Eu não sabia praticamente nada sobre ele. O que sabia era que ele era cinco anos mais velho do que eu e que tinha voltado há pouco tempo da Europa, para casa, de fato. Soube que ele abriu uma empresa de turismo para japoneses com um amigo na Espanha e, como uma empresa que opera na Europa, especialmente na Espanha, era pequena, mas bem estabelecida, e ele acreditava que

> tinha uma base sólida para ampliá-la. E por isso recentemente voltou ao Japão para abrir um escritório. Também soube que fez uma viagem ao México três meses antes e estava pensando em viajar para as Cataratas do Iguaçu – onde estamos agora, mas desistiu por causa de uma dor de estômago e acabou voltando para a casa de Los Angeles. Ele me dizia que, quando pequeno, viu na TV as enormes Cataratas do Iguaçu, e decidiu que se um dia viesse à América Latina, com certeza viria para cá. Por isso, quando teve um tempo livre, convidou-me para este desafio. Uma viagem ao norte, saindo de Buenos Aires até as Cataratas do Iguaçu. (YOSHIMOTO, 2000, p. 250, tradução nossa)

Após refletir sobre seu estado de alma, embora estivesse em um ambiente desconhecido, a narradora se volta para o contexto de seu companheiro de viagem, fazendo um breve resumo de como e quando os dois se conheceram. Saímos com ela, do quarto, no tempo presente, e somos levados para o Japão, ao passado. Ela, após discorrer sobre a possibilidade de entender a realidade de maneira mais leve – “Dessa forma, posso compartilhar o tempo de forma mais medíocre e casual” (YOSHIMOTO, 2000, p. 250), observa seu companheiro de viagem e percebe que não sabe muito sobre ele.

Shinji pode ser visto como o arquétipo do homem moderno, que transita livremente entre os espaços estrangeiros a negócios e cria uma família no exterior, dando-nos a entender que na atualidade não há a necessidade de se viver para sempre no país natal. Trata-se de um guia de turismo com emprego bem estabelecido e com desejo de aventurar-se em lugares vistos como “exóticos”. É por causa de seu sonho, gerado na infância – “Ele me dizia que, quando pequeno, viu na TV as enormes Cataratas do Iguaçu, e decidiu que se um dia viesse à América Latina, com certeza viria para cá” (Idem, p. 250), que o casal viaja de Buenos Aires até as Cataratas do Iguaçu.

> Achei que ele poderia tornar a viagem mais fácil porque falava espanhol, mas a viagem foi melhor do que eu esperava. Sob o sol quente e o céu profundo e assustadoramente azul, sentia que minha composição física havia mudado. Eu não pensava muito se estava quente ou frio, ou no que aconteceria amanhã. Apenas fazia o que estava diante de mim, e não pensava em nada de extraordinário. Durante toda a viagem esse tipo de sensação estava por toda parte. Shinji era o companheiro de viagem perfeito. Ele tinha como temperamento não se importar nem um pouco com nada. Ele fingia não ver minha pequena chateação e minha cara mal-humorada. Trabalhando com ele, que costumava viajar, aprendi a fazer minhas próprias coisas. Ele fazia suas próprias coisas e nunca fazia as pessoas perceberem o estresse acumulado quando ele dependia delas, mesmo que para pequenas coisas. Ainda que ele fizesse uma farra e deixasse a carteira cair, ele ficava calmo e sempre mudava encantadoramente. (YOSHIMOTO, 2000, p. 250-251, tradução nossa).

Ao aceitar ir com Shinji para um país tão distante, a narradora é surpreendida para além daquilo que ela imaginava. Em conexão com o primeiro parágrafo do conto, ela aprende a seguir o fluxo da vida sem uma rotina com restrições pré-estabelecidas, sem uma agenda – “Eu não pensava muito se estava quente ou frio, ou no que aconteceria amanhã. Apenas fazia o que estava diante de mim, e não pensava em nada de extraordinário. Durante toda a viagem esse tipo de sensação estava por toda parte” (YOSHIMOTO, 2000, p. 250). Além disso, Shinji, sendo um homem com mais experiências de viagem que a jovem, não se deixa alterar tão facilmente pelas possíveis intempéries que podem acontecer em uma viagem, gerando segurança à narradora, que percebe o quão infantil e dependente do outro ela é – “Ele tinha como temperamento não se importar nem um pouco com nada. Ele fingia não ver minha pequena chateação e minha cara mal-humorada. Trabalhando com ele, que costumava viajar, aprendi a fazer minhas próprias coisas” (Idem, p. 250). Diferentemente dos outros contos, a narradora aprende simultaneamente com o espaço estrangeiro e com a convivência com o outro que tornar-se estrangeiro, para ela, é também agir fora dos padrões da sociedade japonesa.

Retornamos para o quarto de hotel:

> Estava escuro e eu não conseguia ver nada, mas deveria haver uma enorme cachoeira do lado de fora da janela.
>
> Ao abrir a janela, achando que fosse minha imaginação, conseguia ouvir o “chuáaaaa” da cachoeira ao longe. Este é um hotel de luxo do lado argentino, e me disseram que dava para ver a cachoeira do meu quarto, mas como cheguei à noite, só conseguia ver o meu rosto no vidro da janela. Quando abri a janela, vários insetos entraram, mas eu ouvi o som da cachoeira por um tempo sem me preocupar com isso. Do lado de fora da janela, eu nunca havia visto uma escuridão tão profunda, espalhando-se pesadamente. Em seguida, havia um leve cheiro de água. Mesmo quando a janela estava fechada, o som persistente da cachoeira permanecia no quarto.(YOSHIMOTO, 2000, p. 251, tradução nossa)

O momento presente é, para a narradora, um constante olhar para fora, mas sem conseguir enxergar nada: ela ouve a força das águas da catarata e pode senti-la bem perto de seu quarto, com cheiros e sons. Conforme sugere o título do conto, o olhar para fora não necessariamente lhe permite ver algo, porém é inegável a força da natureza que a cerca, a ponto de a escuridão tornar-se pesada. Os dois conversam sobre essa sensação, que talvez para um nativo

daquela região não seja sentida, devido ao hábito de viver imerso nessa natureza densa e misteriosa.

> "É uma noite incrivelmente escura" – disse Shinji
>
> "No Japão, não há o interior de uma montanha com essa grandiosidade. Parece que a água desliza com uma viscosidade" – respondi.
>
> "Parece que vamos ser esmagados."
>
> "Se você cortar um pouco os ramos da glória-da-manhã[121], para que possam germinar facilmente e mergulhá-los na água, eles podem brotar pela manhã, mas quando você vê o galho cortado germinando, não pensa sempre que a vida é preciosa ou bela, mas sim que é algo que causa nojo. É descarado, cru e forte, porém, nos deixa profundamente impressionados. Esse sentimento é parecido com o que sinto com a natureza daqui, é tão poderosa que, mesmo quando estiver se sentindo fraco, é tão intensa que chega a ser desconfortável."
>
> "Dentro dessa natureza consigo imaginar os seres humanos nus, completamente desprotegidos, com uma essência de vida frágil e com medo nas profundezas do seu ser. Enquanto onças, macacos, plantas desconhecidas e insetos estranhos parecem mais vivos que os humanos. Acho que não há nada que ganhe disso".
>
> "É completamente diferente da natureza japonesa"
>
> "A natureza do Japão é mais tênue. Se vivermos aqui por muito tempo, com certeza nossa alma, aparência e modo de pensar mudarão."
>
> Tínhamos conversas isoladas como essa. (YOSHIMOTO, 2000, p. 251-252, tradução nossa).

A descrição da natureza vai além de exuberância, a sensação é de desconforto frente às cores e texturas que se vê pela primeira vez, principalmente se comparadas à natureza japonesa, mesmo que também bela – "A natureza do Japão é mais tênue" (Idem, p. 252). O casal descreve o que os rodeia em meio à escuridão profunda da noite como algo intenso, cru, sentindo que os seres que habitam a floresta parecem ser mais fortes e vivos que a própria humanidade. Para a narradora, a fragilidade humana diante da grandiosidade que os cercava levaria a uma mudança na própria essência humana – "Se vivermos aqui por muito tempo, com certeza nossa alma, aparência e modo de pensar mudarão" (Ibidem, p. 252).

[121] Glória da manhã (*Ipomoea purpúrea*) é uma trepadeira volúvel e anual, de rápido crescimento, excelente para cobrir rapidamente pequenas estruturas. Seu caule é herbáceo e delicado, recoberto por finos pelos amarronzados.

É importante notarmos. nos comentários tanto de Shinji quanto da narradora, que até eles chegarem ali sua visão era guiada apenas pelo que eles ouviam falar sobre a floresta que cerca as Cataratas, porém, diante da imensidão que os cercava, seu discurso passa a ser sobre a fragilidade da vida humana diante daquilo que não se consegue explicar com palavras.

Da opulência da natureza, que embora não vista pode ser sentida, o casal passa a discutir sobre a literatura latino-americana como uma das ramificações dessa fusão entre realidade e mistério.

> Enquanto conversávamos, lembrei-me da literatura latino-americana. Havia algo que eu não conseguia compreender na literatura sul-americana, diferentemente daquilo que tinha lido dentro das delicadas e suaves quatro estações do Japão. Sinto que ao atravessarmos o texto, de modo geral, ele ganha uma força vital selvagem de maneira abrupta, em que a beleza e a vida relacionam-se de tal maneira que são logo entendidas como uma força assassina. Há uma visão de mundo que consiste em uma loucura próxima da elevação espiritual e, ao mesmo tempo, a vida segue a simplicidade do cotidiano. Quando vim para cá, essa sensação tão forte foi revivida e senti que passei a entender um pouco mais essa impressão tida nas obras. Essa força que a lógica dos seres humanos não consegue explicar é a vitalidade venenosa que faz florescer essas flores e que esses homens e mulheres sugam da terra. Na profunda escuridão misturavam-se várias sensações desordenadamente, e vinha da selva um ar abafado e de fruta não madura, talvez os espíritos existam, eu não conseguia vê-los, mas eram espíritos de cores terríveis...
>
> Apenas, eu os sentia cada vez mais perto. A noite escura parecia entrar no quarto, rompendo o vidro da janela de onde sentia o conforto do ar condicionado. (YOSHIMOTO, 2000, p. 252, tradução nossa).

Dos sete contos, apenas esse traz esse longo comentário da narradora sobre a produção literária latina, reforçando a nossa defesa de que a escrita de Yoshimoto retoma motes, temas, essências da literatura clássica em uma releitura ampla e contemporânea. Nessa narrativa, a narradora compara a leveza das cores e dos sentimentos transmitidos na literatura clássica japonesa à força e vivacidade que só estando pessoalmente diante da beleza latina ela consegue depreender do texto de forma mais realista. Embora um autor latino em particular não seja citado, podemos inferir, pela quantidade de traduções encontradas no Japão, que a narradora faz alusão à produção de autores como: García Márquez, Cortázar, Borges, Vargas Llosa e Paulo Coelho, autores muito

traduzidos para a língua japonesa segundo o site Goo Ranking[122], que produziu uma lista com as obras mais vendidas entre 2020 e 2021 do site de livrarias online Rakuten[123]. O aumento na quantidade de traduções e menções a autores latinos se comprova também pelo crescimento de publicações de coletâneas nos últimos dez anos, diz Ryukichi Teruo, organizador e tradutor de *Introdução à literatura latino-americana*, publicado em 2016 pela editora Shinshô, no Japão.

A alusão à literatura compreendida como uma força bruta, em que se mescla surrealismo ao cotidiano simples pode ser interpretada como um paradoxo que habita naturalmente a América Latina. A beleza da natureza possui uma força assassina, e é ao mesmo tempo o que faz florescer as flores e dá energia a homens e mulheres que vivem aqui. Dessa maneira, morte e vida coabitam naturalmente o espaço circundante. Nessa profunda escuridão vista do lado de fora da janela, a narradora sente que essa energia inexplicável toma a forma de espíritos, assim como aqueles que permeiam a escrita latina, e eles se transformam na noite que rompe a janela do quarto.

Após um breve descanso no quarto, ainda sem poder apreciar a vista natural, o casal vai jantar. O hotel de alta classe, embora dispusesse de todas as qualidades que atendessem ao casal estrangeiro, possuía uma ambientação que despertava na jovem uma perspectiva diferente daquela vivida no Japão.

> Natureza, ambiente, paisagem e essa estranha escuridão e tranquilidade se misturavam, criando um clima único, que podemos afirmar como completamente romântico. Nós comíamos em silêncio. Estava tão cansada que ficava rodando o vinho e não percebia que nada era dito. Mas sabíamos que era um silêncio que não fazia mal um ao outro. Parecia um sonho tênue e escuro, o que fazia com que as pessoas que perambulavam pela sala de bufê parecessem fantasmas. Então, ao observar daqui por um tempo o contraste entre a luz intensa e as sombras da América Latina, percebia estar em um mundo tão tênue que parecia que meu corpo desapareceria. À medida que meus olhos iam se acostumando, parecia que a cor da comida ia ficando cada vez mais clara e bonita. A cor laranja-escuro das frutas fazia sombras... (YOSHIMOTO, 2000, p. 253, tradução nossa)

A luz tênue frente à profunda escuridão que os cercava não ressaltava as cores, mas, ao contrário, fazia com que tudo ao seu redor parecesse um sonho,

---

[122] Entre os quarenta autores estrangeiros mais vendidos no Japão, em 29º lugar está Gabriel García Márquez com seu romance *Cem anos de solidão*, e na categoria obras de fantasia mais vendidas, em primeiro lugar está *O alquimista*, de Paulo Coelho.

[123] Lista disponível em: https://ranking.goo.ne.jp/select/1766.

e o corpo da narradora se fundia entre sombras e luzes. Nesse trecho fica perceptível o estilo da escritora em conferir plasticidade à sua escrita, utilizando-se de vocábulos que marcam essa contradição como “tênue”, “escuro”, “luz intensa”, “sombras”, “cor clara”, a fim de ressaltar as sensações que a jovem percebe em seu entorno, criando um espaço de subjetividade em que a realidade e o onírico convivem naturalmente, da mesma forma que na literatura aqui produzida, conforme comentado pela narradora anteriormente.

O casal, após um requintado jantar, acompanha outros hóspedes e sai ao jardim para ver as estrelas; a narradora então se dá conta de que em meio à escuridão também poderia existir perigo.

> Como o hotel ficava dentro de um parque nacional, provavelmente dentro da escuridão haveria cobras e onças[124]. Ao pensar nisso senti um pouco de medo, mas percebi que, caso acontecesse alguma coisa, não haveria nada a ser feito. Não havia como evitar nada, essa foi a postura estranhamente passiva cultivada durante toda esta viagem. Nesta terra de tragédias sangrentas provocadas por essa dura relação da natureza com o poder político, onde os condores voam em um céu azul-escuro e o espaço é preenchido com um cheiro profundo de vida, a cultura latino-americana acabaria cobrindo-se disso e seguindo esse fluxo? Se desprender de tudo ou possuir uma força poderosa: talvez a cultura daqui só tivesse essas duas escolhas. Pensando nisso, dei-me conta de que a cultura da América Latina, que até agora estava distante, se aproximava de minha alma repentinamente.. (YOSHIMOTO, 2000, p. 254, tradução nossa)

No excerto acima, a narradora retoma o tema da cultura latina conhecida por ela, em um primeiro momento por meio da literatura, e agora ao ter contato direto com a natureza retratada nas obras. Para a jovem, mais do que cores e cheiros intensos, havia uma força que revelaria mais do que apenas beleza, traria à tona também “tragédias sangrentas provocadas por esta dura relação da natureza com o poder político” (Idem, p. 253), onde existiriam concomitantemente melancolia – “os condores voam em um céu azul escuro” e vivacidade – “um cheiro profundo da vida”, liberdade – “o se desprender de tudo” – e repressão – “possuir uma força poderosa”, não havendo como existir separação entre esses dois modos de viver: a cultura latino-americana, pela perspectiva estrangeira, seria um contínuo soltar e prender onírico em oposição à dura realidade das políticas públicas aqui vivenciadas. A autora propõe, por meio da voz narrativa, uma observação para além do olhar turístico do estrangeiro, em que o vigor, sentido em terras latinas, não é produzido apenas pela natureza exuberante, perpassa também nosso povo, sua história, sua cultura, suas mazelas, e ao se dar conta disso, a narradora se sente mais

[124] A autora usa o vocábulo “puma”, baseando-se no termo utilizado para definir as onças na América do Norte, que é o termo usado no Japão. Aqui, optamos por traduzir como onça.

próxima da América Latina – “me dei conta que a cultura da América Latina, que até agora estava distante, se aproximava de minha alma repentinamente” (Ibidem, p. 253).

Na manhã seguinte, à chegada ao hotel, a narradora desperta e se dá conta de que viaja acompanhada ao ver a sombra de Shinji próximo à janela, observando a paisagem do lado de fora; ela percebe quão pouco o conhece e, nesse momento, rememora a época em que se conheceram.

> Na época da publicação de um guia espanhol por uma editora para a qual trabalhava, por acaso conheci Shinji quando eu coletava dados para a publicação. Naquele momento, ele já estava no Japão há muito tempo. Nessa época, eu não morava junto de meu marido, mas depois me casei, e Shinji também havia casado com uma moça japonesa, que era subordinada dele na empresa espanhola. No entanto, isso não se tornou um obstáculo real para nós dois, que nos encontramos naturalmente.
>
> Era um relacionamento profundamente tranquilo.
>
> Eu achava que nós dois não éramos malucos o suficiente para muita excitação, tampouco para perdermos a calma. Como estudantes do ensino médio, éramos completamente inábeis para esta situação. Em uma noite de forte chuva, recebi um telefonema dele pedindo-me para se abrigar da chuva em minha casa, respondi que se viesse, poderia pernoitar. Naquela noite dormimos sem fazer nada. Assistimos TV até tarde, cozinhamos yakissoba, comemos e, antes que percebêssemos, adormecemos profundamente. No dia seguinte, a chuva forte continuava em uma manhã escura, ele olhava pela janela naquela mesma posição.
>
> “Um domingo assim, de chuva, não dá vontade de sair de casa, né? Posso ficar mais um pouco?” – disse ele. (YOSHIMOTO, 2000, p. 255-256, tradução nossa).

Embora ambos fossem comprometidos e tivessem se conhecido no ambiente de trabalho, o relacionamento entre o casal se estabelece pela naturalidade com que o sentimento nasce entre eles – “Era um relacionamento profundamente tranquilo” (Idem, p. 255), onde não havia cobranças ou estabelecimento de prazos para viverem juntos. As memórias de quando se conhecem se aprofundam, e somos levados para a primeira noite que o casal passa juntos. Para a narradora, “como estudantes do ensino médio, éramos completamente inábeis para esta situação” (Ibidem, p. 255), ressaltando que nada do que viveram foi planejado, e que tanto ela quanto ele, metaforizados na imagem da forte chuva que caía na noite escura, foram levados para esse ambiente de luz espontaneamente.

> Fiquei surpresa ao me dar conta do anel no dedo anelar dele. Percebi que eu sempre acabava olhando fixamente para ele. Ao ouvir as histórias de traição das pessoas ao meu redor, eu sempre pensava que era diferente. Eu acreditava, sem preocupações, que estando comprometida, tendo uma vida tranquila, e de vez em quando encontrando meu marido, algum dia poderia ter um filho com ele e ainda poderíamos morar juntos, porém, de repente, minha vida era

> como uma manhã em que o estômago passa a doer aos poucos. A chuva escorria pela cidade, soprada pelo vento como uma película cinza esvoaçando. Os galhos da árvore balançavam ruidosamente, como se estivessem adicionando cor a uma tela e o mundo tivesse parado. A sala estava vagamente iluminada e a forma dos ossos de suas costas parecia um arco, que era lindo de se ver.
>
> "Sem problemas." – disse eu. Sentei-me ao lado dele e olhei para fora, pela janela. Não havia nada, como eu imaginava, do lado de fora, e comecei a achar a chuva belíssima.(YOSHIMOTO, 2000, p. 255, tradução nossa).

Nessa memória, a jovem aos poucos se dá conta da situação de ambos, que, mesmo que não estejam vivendo com seus parceiros, têm um compromisso. Sendo assim, o que fazer com o que sentem um pelo outro, se o conceito de monogamia, casamento e família também perpassa a vida deles? Não há como fingir que essa cobrança social não existe. A narradora, sendo uma mulher, entende que a cobrança sobre ela recai de maneira mais direta, observa a aliança no dedo de Shinji, perpassando todos os planos traçados para a sua vida, conforme excerto abaixo:

> Eu acreditava, sem preocupações, que estando comprometida, tendo uma vida tranquila, e de vez em quando encontrando meu marido, algum dia poderia ter um filho com ele e ainda poderíamos morar juntos, porém, de repente, minha vida era como uma manhã que o estômago passava a doer aos poucos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 255, tradução nossa)

Ela acreditava que tendo firmado um compromisso, embora não vivesse com seu marido, a impediria de se envolver com outra pessoa, como se sentimentos e relacionamentos pudessem ser planejados e organizados como uma agenda de trabalho. Entretanto, da mesma forma que a chuva que cai ou a natureza exibe suas cores únicas, alguns sentimentos não seguem um planejamento exato.

Assinalamos ainda que durante todos os contos, ao surgir o tema da traição, sempre se há a perspectiva feminina: todas as protagonistas têm consciência de que seu parceiro possui um compromisso anterior, no entanto, isso em nenhum momento é visto como forma de culpabilizar a mulher, ou ainda julgá-la como condenável socialmente. Podemos inferir, ainda, que a autora, ao trazer a visão das mulheres que se envolvem em relacionamentos com essas características, além de propor uma reflexão sobre como nascem os sentimentos entre as pessoas, também desconstrói o estereótipo da imagem da mulher japonesa submissa, tímida e com dificuldade na articulação das palavras, e que

na realidade, em se tratando de sentimentos e relacionamentos, há sempre várias camadas sociais e psicológicas que os envolvem.

A visão da narradora, após esse primeiro encontro com Shinji em sua casa, irá conectá-la com outra memória, em um espaço e tempo diferentes: sua infância, quando ainda morava com seus pais. Nesse momento, temporalmente, como leitores, somos levados a uma existência ainda mais distante.

> E, naquele momento, as memórias de minha infância de repente vieram ao meu coração vividamente, e uma grande onda de emoções surgiu, como se a sensibilidade da menina tivesse voltado, e fiquei um pouco chorosa. Eu me pergunto por que me esqueci disso. Por que as coisas importantes acabam sendo esquecidas cada vez mais? Aliás, fiquei chocada que isso tenha acontecido há tanto tempo.
>
> Sim, minha vida é muito pacífica e nada de estranho aconteceu, mas quando eu era pequena, houve uma coisa muito curiosa.
>
> Isso foi quando eu tinha sete anos. Minha avó estava em estado crítico, e meu pai e minha mãe, que eram primos casados, colocaram-me para dormir como filha única, e depois foram ficar com ela no hospital.
>
> Eu era um modelo de criança tranquila, que não temia nem um pouco ficar sozinha em casa. Lembro-me de que naquela noite me despedi de meus pais com “vão com Deus”. Naquela noite, como sempre fazia, dormi abraçada ao ursinho que minha avó havia comprado para mim. Eu sabia que algo estava errado com minha avó, mas não poderia dizer que sabia o que significava a morte. No entanto, orei inocentemente para ver minha avó novamente e dormi.(YOSHIMOTO, 2000, p. 256, tradução nossa)

Ao observar Shinji olhando para a forte chuva, metaforizando a sensação do casal após essa primeira noite juntos, a narradora relembra uma outra noite escura e solitária durante a sua infância, quando da internação de sua avó por causa de uma doença grave e que, por isso, seus pais a deixaram em casa sozinha e foram acompanhar a avó. Interessante notar que nesse trecho o relacionamento entre primos – “meu pai e minha mãe, que eram primos casados” (Idem, p.256) – ratifica o fato de que, por isso, o casal deixou a filha sozinha em casa, mas também desmistifica as formações familiares, sendo esse tipo de união, assim como no Brasil, algo comum.

A narradora, ainda uma menina, embora sentisse que algo não estava bem com a avó, ainda não entendia com profundidade o que era a morte – “orei inocentemente para ver minha avó novamente e dormi” (Idem, p. 165) abraçada com o ursinho que a avó havia lhe dado. Durante a madrugada ela acorda, e uma cena misteriosa lhe acontece.

> Não havia ninguém em casa e eu podia sentir claramente as frutas gelando dentro da geladeira. Não havia som, ninguém se importava com as frutas, o tempo passava silenciosamente e esfriava... Então acordei depois de um sono leve. Era madrugada. A voz de um pássaro ecoava alta e limpa, atravessando o céu. Involuntariamente, estendi a mão para tocar no urso que dormia ao meu lado. E então, como não toquei nele, olhei para o lado e dei um pulo da cama. O ursinho não estava lá.
>
> Mesmo estando meio dormindo, fiquei olhando ao redor do quarto. Então, por algum motivo, o urso havia me dado as costas, olhava para fora da janela e estava sentado com o rosto pressionado contra a grande janela que dava para a varanda. Mas não havia ninguém. Quem fez isso? Fiquei surpresa. Mesmo estando com medo, mas não querendo ficar mais apavorada, fui até a janela, sentei-me ao lado do urso por um tempo e fiquei olhando para fora. Era um amanhecer maravilhoso. As nuvens refletiam azul-claro e rosa, e o mundo era cercado por algumas palavras mágicas e de celebração, e dava para imaginar que não havia nada de ruim nele. Parecia que depois da sujeira que havia ocorrido na noite anterior, Deus havia limpado tudo rapidamente, com uma vassoura de cores translúcidas.
>
> Por um instante, senti-me perdida, com um sentimento genuíno de que o urso queria ver algo lá fora. Depois de olhar voltaria para a cama, porém ao ver sua silhueta por trás, olhando pela janela, senti algo solitário e triste, então peguei-o no colo e voltamos a dormir juntos.
>
> Vovó morreu naquela noite.
>
> Eu ainda não sei o que foi aquilo.(YOSHIMOTO, 2000, p. 257, tradução nossa)

Ao acordar de um sono leve, ouvindo os sons da casa silenciosa, e diante de uma ambientação de profunda melancolia, a menina procura o seu ursinho e não o encontra ao seu lado; ao procurá-lo, ela o encontra – “o urso havia me dado as costas, olhava para fora da janela e estava sentado com o rosto pressionado contra a grande janela que dava para a varanda” (Idem, p. 257). Embora a cena nos pareça assustadora e lúgubre, a narradora não se intimida, e para não sentir ainda mais medo – “fui até a janela, sentei-me ao lado do urso por um tempo e fiquei olhando para fora” (Ibidem, p. 257): como uma forma de lidar com o medo e o sobrenatural, a menina senta-se ao lado do ursinho que observa do lado de fora da janela um lindo amanhecer. Agindo da mesma maneira, que quando criança ela lida com o fantástico, senta-se ao lado de Shinji para ver a chuva que cai.

Ao observamos a longa tradição literária japonesa é comum encontrarmos cenas que envolvem o sobrenatural e o insólito mesclados ao cotidiano. Uma

das obras mais conhecidas e representativas do gênero *setsuwa*[125] é a *Coletânea de narrativas do Agora é Passado* (*Konjaku Monogatarishû*), uma compilação de mil narrativas orais organizadas no século XII, dividida em 38 volumes, sendo dos "volumes 1 a 5, narrativas da Índia, volumes 6 a 10, narrativas da China e volumes 11 a 31, narrativas do Japão. Os volumes referentes às narrativas do Japão, que nos interessam particularmente, encontram-se ainda divididos da seguinte maneira: volumes 11 a 22, seção de narrativas budistas e volumes de 23 a 31, seção de narrativas seculares" (YOSHIDA, 1991, p. 67). Nas narrativas analisadas por Yoshida (1991, 1995, 1996, 2010) encontramos principalmente mulheres que, ao alcançar uma idade avançada, transformam-se em ogros, ou em seres fantasmagóricos que tentam sobreviver se alimentando de carne humana. Além disso, existem ainda seres sobrenaturais que vivem na escuridão e em espaços ermos, comumente templos abandonados, que ao se depararem com seres humanos os põem à prova testando seu caráter. Dessa maneira, tanto as mulheres que assumem outra personalidade quanto os seres místicos que vivem nos templos abandonados convivem no espaço cotidiano sem ser notados, dando-nos a impressão de que o insólito, desde tempos antigos, habita o dia a dia da cultura japonesa com naturalidade.

Retomando a cena descrita no conto de Yoshimoto, nota-se que a maneira como a narradora descreve o episódio, embora amedrontadora, possui toques de melancolia e misticismo ao fazer referência a um sonho da menina que assistimos juntos – "Era um amanhecer maravilhoso. As nuvens refletiam azul-claro e rosa, e o mundo era cercado por algumas palavras mágicas e de celebração, e dava para imaginar que não havia nada de ruim nele" (YOSHIMOTO, 2000, p. 257). Olhando esse momento de beleza do céu não há medo, ao contrário, é como se tudo estivesse tão perfeito, como se fosse assim

[125] *Setsuwa* (説話): narrativas orais de cunho budista e secular, definidas por Yoshida (1991) como "literatura de narrativa tradicional (*setsuwa bungaku*) [que] vai surgir, na nossa opinião, como a literatura complementar que tenta retratar de uma maneira mais real o mundo da época [período Heian], incluindo o mundo da aristocracia e trazendo à cena aquele mundo antes nunca retratado na literatura, o do povo em geral" (p. 60). Essas narrativas trazem em seu conteúdo uma forte crítica à aristocracia vigente, contendo em suas histórias temas grotescos, insólitos e sobrenaturais.

rotineiramente, que a única atitude da jovem é carregar seu ursinho e retornar para a cama.

Assim como a narradora, não entendemos se a ida do ursinho à janela fora uma premonição de que a avó falecera, ou apenas uma coincidência para que a menina pudesse apreciar a vista, fazendo referência a essa "normalidade" do insólito no dia a dia. De qualquer forma, ela ainda mantém o urso em casa, e o apreciar a vista do lado de fora da janela é o que interliga as duas cenas no conto, pois ao observar Shinji ela relembra daquela manhã triste e solitária, em que apenas seu ursinho olhava para fora.

> Naquela manhã, uma bela nuvem laranja se espalhava na frente do urso. A beleza do amanhecer era de tirar o fôlego. A atmosfera, que não estava poluída com gases de escapamento, era transparente, e só de olhar parecia transmitir a sensação fria da brisa. Mesmo assim, me sentia muito sozinha. Talvez porque eu estivesse com medo de minha avó morrer, ou talvez por estar sozinha em casa, sem sentir ninguém por perto, provavelmente devido a essa profunda tranquilidade. Abracei o urso com força e dormi.
>
> A solidão sentida na vida é como as costas do urso: embora ele pareça triste, se você o virar para frente, ele está inesperadamente entusiasmado, olhando para a bela vista lá fora. Além disso, talvez esteja apenas lembrando-se de um belo momento de deleite. Possivelmente, a coisa mais solitária naquela manhã tenha sido o meu coração, que adormeceu quando enterrei meu rosto no urso. Os pais dos meus pais morreram, em algum momento meus pais morrerão, eu também morrerei, porém esse genuíno cheiro da vida que emana da pele do mundo é aquele que existe apenas no mundo dos sonhos das crianças. Qual seria essa sensação? Será que eu estaria sentindo a profundidade eterna? (YOSHIMOTO, 2000, p. 257-258, tradução nossa)

Essa memória recuperada no momento em que a narradora vê a silhueta de Shinji debruçado sobre a janela também a leva a refletir sobre a solidão que nos cerca diariamente – "que embora pareça triste por fora, se você se virar para frente, ele está inesperadamente entusiasmado, olhando para a bela vista lá fora" (Idem, p. 257), compreendendo que ela é tão presente quanto o insólito, que não deve nos assustar, pois devemos apenas aceitar que momentos assim existem, não havendo sempre apenas felicidade, ou somente tristeza: como seres humanos, esses sentimentos convergem naturalmente. Para a narradora, seria a maneira de entender a essência do ser humano, "esse genuíno cheiro da vida que emana da pele do mundo é aquele que existe apenas no mundo dos sonhos das crianças" (Ibidem, p. 257); algo intocável, porém profundo em seu entendimento.

Após esse longo retorno ao passado, a narradora retorna ao hotel argentino, e após o café da manhã sai para conhecer as famosas Cataratas do Iguaçu.

> O café da manhã havia sido suficiente e saímos para ver a cachoeira. Durante todo o dia, ele estava ansioso para ver a cachoeira de diferentes ângulos. No entanto, aonde quer que fôssemos, a cachoeira era adornada com um som altíssimo de muita água e era tão grande que meus olhos não conseguiam apreender. Por meus olhos estarem acostumados apenas às pequenas coisas comuns de Tóquio, senti como se não tivesse a capacidade de assimilar o tamanho da cachoeira. Era tão grande que eu não conseguia ter uma noção de escala ou distância, e me senti como se estivesse em um sonho.
>
> Quando eu andava dentro do parque, frequentemente podia ver pequenos fragmentos de cachoeira, como se fossem pequenas cachoeiras, mas ainda havia as grandes cachoeiras, e a quantidade de água era enorme, que caía com a mesma força de um balde virado de uma vez. Ficávamos encharcados sempre que parávamos na ponte. Por que a cor da água era marrom? Essa água lamacenta se tornava uma torrente e espirrava, fluindo violentamente contra o céu azul profundo, criando um pequeno arco-íris que pairava sobre ele.
>
> Havia muitos arco-íris sobre a enorme cachoeira, que podiam ser vistos ao longe, e lindas borboletas pareciam voar ao redor dela. O lago da cachoeira era tão grande quanto o mar, e os respingos dela eram como um fio branco tecido em várias camadas. As pessoas ao redor me diziam: “Lamento que a água não esteja transparente hoje”, mas achei o contraste entre a cor do céu claro e o riacho lamacento marrom estranhamente agradável, e não importava quantas vezes eu olhasse, ficava emocionada. Do jeito que estava, parecia que o poder dessa cachoeira tinha uma cor própria para queimar os olhos.(YOSHIMOTO, 2000, p. 258, tradução nossa).

Esse longo excerto relaciona-se com o demorado relato da infância da narradora, em que a natureza vista diante de seus olhos, com tamanha perfeição e vivacidade, remetem a um sonho de criança. As descrições com tons, cores e texturas, que fazem parte do estilo de escrita de Yoshimoto, ressaltam que, embora as cataratas sejam algo descomunal, de difícil apreensão, produzem um cenário de melancolia e delicadeza – “Essa água lamacenta se tornava uma torrente e espirrava, fluindo violentamente contra o céu azul profundo, criando um pequeno arco-íris que pairava sobre ele” (Idem, p. 258). Assim, nessa mescla de força e fragilidade, apreensão e sonho, amor e solidão se constrói a narrativa.

A narradora, acostumada às pequenas e comuns coisas de Tóquio, sentia “como se não tivesse a capacidade de assimilar o tamanho da cachoeira. Era tão grande que eu não conseguia ter uma noção de escala ou distância, e me senti como se estivesse em um sonho” (Ibidem, p. 258). E estando diante desse

sonho, assim como naquela madrugada com o ursinho, ela não se assusta, mas continua caminhando, assistindo à força das cataratas e permitindo-se sentir o que a rodeia – “mas achei o contraste entre a cor do céu claro e o riacho lamacento marrom estranhamente agradável, e não importa quantas vezes eu olhasse, ficava emocionada. Do jeito que estava, parecia que o poder dessa cachoeira tinha uma cor própria para queimar os olhos. (YOSHIMOTO, 2000, p. 258). Não precisaria ter medo, apenas se permitir ver, para além da janela, o que estava diante de si.

Diante do deslumbramento de poder ver as cataratas, a jovem se recorda de outro momento simples, porém cheio de significados vividos durante a viagem.

> Na semana passada, quando ainda estavamos em Buenos Aires, conhecemos três holandeses em um bar dizendo: “Fomos à cachoeira na semana passada!”. Eram dois jovens aparentemente gays e uma senhora de cadeira de rodas. Os três estavam muito alegres, bebendo muitas cervejas e rindo. E quando a senhora queria ir ao banheiro, eles se organizavam para levá-la e ajudá-la, com extrema delicadeza e rapidez. Embora fosse uma combinação estranha, não perguntei sobre que tipo de relacionamento eles tinham. Shinji disse em voz baixa: “Será que na Holanda, por viajar com pessoas com deficiência, recebe-se apoio financeiro do país?”. Mas parecia tão divertido que eu não conseguia pensar em nada além das palavras “dar” e “receber” de forma recíproca. Nesse relacionamento havia uma calma onde não havia cobrança. Talvez, se fossem japoneses, enquanto agradecessem um ao outro, ficariam aguentando calados, sem reclamar, e isso arruinaria a viagem, por isso, achei que deveríamos observar para aprender com eles. Senti que havia uma sensibilidade e um equilíbrio adulto que eu não entendia, e sem perceber tivemos uma longa conversa com eles, e fiquei os observando demoradamente. Então, eles disseram: “Os sapatos de chuva de vocês não são bons, eles estão encharcados e enlameados!”. Por isso, saímos para a cidade no dia seguinte para comprar sapatos.(YOSHIMOTO, 2000, p. 259, tradução nossa)

Diferentemente da memória da infância, a narradora retorna para apenas poucos dias antes de estar em Puerto Iguazú, quando, em um bar em Buenos Aires, o casal se encontra com uma família holandesa pouco comum. As formações familiares pouco usuais são também uma das temáticas abordadas pela autora em muitas de suas obras, com, por exemplo, uma mãe que é uma mulher trans (*Kitchen*), um casamento onde o pai já tem uma primeira esposa, da qual não consegue se divorciar para poder viver com sua segunda esposa e filha (*Tsugumi*), ou um casal de crianças que é adotado por um casal de estrangeiros e se apaixona ao se tornar adolescente, no conto *Utakata*

(*Santuário*). Em *Do lado de fora da janela* esse conceito de que a família pode ser formada por escolhas e não por uma obrigação é reiterado pela autora ao inserir em sua narrativa uma família formada por dois homens e uma senhora com necessidades especiais, que viajam juntos para a América Latina, como uma proposta de vivência para além dos padrões sociais comuns.

Na fala da narradora, além da surpresa em observar esse casal que acompanha uma senhora cadeirante, e como eles agem entre si, com leveza e sem cobrança, ela depreende uma troca de sentimentos igualitária que, segundo ela, seria difícil ver em um relacionamento entre japoneses – "Talvez, se fossem japoneses, enquanto agradecessem um ao outro, ficariam aguentando calados, sem reclamar, e isso arruinaria a viagem, por isso, acho que deveríamos observar para aprender com eles" (YOSHIMOTO, 2000, p. 259). Essa troca, que também exige o falar de seus desejos de maneira mais franca para o outro, seria um problema entre japoneses, pois, segundo a jovem, sempre que um favor fosse feito, passaria a existir a obrigatoriedade da devolução, e ao mesmo tempo, o evitar pedir um favor ou seguir suas próprias escolhas, que poderiam ser diferentes da do outro, geraria um entrave difícil de administrar. A solução para isso é proposta pela narradora: aprender a lidar com essas dificuldades culturais ao observar o relacionamento daquela família estrangeira.

Ao lidar com essas diferenças de vivências, a jovem acrescenta – "Senti que havia uma sensibilidade e um equilíbrio adulto que eu não entendia" (Idem, p. 169), o que significaria que entender as escolhas individuais com quem se convive, não sendo sempre o que se espera, ou o que se quer, representa mais do que amor, mas sim maturidade dos envolvidos em qualquer relacionamento. Eles ainda conversam longamente com essa família estrangeira, a ponto de receber o conselho de comprarem tênis novos antes de ir visitar as Cataratas.

> A rua principal estava lotada de gente. Jovens, idosos, estrangeiros, locais, ladrões, freiras, bebês e casais estavam todos misturados, todos estavam vestidos com cores lindas, eu senti como se não visse as pessoas e suas expressões faciais há muito tempo no anoitecer da cidade, só porque eu realmente queria sair. Em Tóquio, não sei bem como explicar, mas havia quem apenas trabalhasse e caminhasse com um objetivo, ou havia aqueles que acabavam descansando demais. Havia ainda aqueles, com uma sensação única de tranquilidade no rosto, que assim que tivessem um tempo de folga, sairiam para passear. Se o tempo for maleável, como uma borracha, eles sentem que podem passá-lo lentamente.

> Os rostos dessas pessoas se pareciam com os das pessoas que esperam por outras, no entardecer, em um café em Paris. O sol brilhava, então pela primeira vez no dia pediriam um drinque, e o cansaço do dia todo se derreteria dentro do brilho do sol do oeste.
>
> Essa misteriosa vivacidade entrelaçava nossos corações. Não era apenas por poder beber um drinque, ou ficar feliz por ter terminado um dia de trabalho, ou ainda ficar ansiosa pelo jantar, eu apenas fiquei animada em mergulhar dentro dessa energia, e assim poder descrever o rosto das pessoas bronzeadas pelo sol. (YOSHIMOTO, 2000, p. 259-260, tradução. nossa)

As impressões da jovem acerca das ruas movimentadas da capital argentina são de uma profunda efervescência de cores e rostos, e embora houvesse muita movimentação ainda era possível distinguir as características dessas pessoas, ao contrário das pessoas de Tóquio, que a narradora separa em três grupos, sendo que um deles é o das pessoas que trabalham incansavelmente – “apenas trabalhasse e caminhasse com um objetivo” (Idem, p. 260), o segundo grupo são aqueles que apenas descansam, talvez simbolizando aqueles que nada produzem e são vistos como inúteis pela sociedade capitalista, e o terceiro grupo, provavelmente aquele no qual a narradora se insere, são aqueles que “com uma sensação única de tranquilidade no rosto, (...) assim que tivessem um tempo de folga, sairiam para passear” (Ibidem, p. 260), representantes daqueles que se deixam levar pelo fluxo da vida, sem planejamentos, sem obrigatoriedades pré- determinadas, que veem o tempo como uma borracha maleável e “sentem que podem passá-lo lentamente” (YOSHIMOTO, 2000, p. 260), dando-nos a entender que o tempo pode ser manipulado da forma que quiserem.

Baseando-nos no conceito de tempo apresentado no início deste capítulo, em que o tempo é entendido como “o fluir do passado/presente/futuro, o tempo aqui não é o tempo de fato; é a situação do presente. Já que relembrar o passado é uma ação do presente, é possível conceber que a lembrança é a presentificação do passado” (KATO, 2012, p. 99), compreende-se que a narradora de Yoshimoto ao se referir em: “Se o tempo for maleável, como uma borracha, eles sentem que podem passá-lo lentamente” (YOSHIMOTO, 2000, p. 259), segue a mesma definição dos três tempos estipulados por Kato (2012), na maneira que se volta para o viver o “agora”, compreendendo-o não apenas como momento presente, mas também como movimento cíclico da natureza, que retorna periodicamente, embora nunca seja igual. Para a narradora, que vivia

uma viagem com o homem amado a um país estrangeiro, embora fossem as mesmas pessoas de anos atrás, de quando se conheceram e se apaixonaram, suas vivências no decorrer dos anos eram diferentes. O “agora” representa o reencontro natural entre eles, mas também o se reconhecer no dia a dia.

Além disso, para a jovem, esse grupo que ela cita como aqueles que conseguem apreciar o tempo no presente, da maneira que decidirem, representava, para ela, pessoas que, para além da liberdade, construíam para si uma realidade de leveza, na qual podiam aproveitar ao máximo pequenos momentos de felicidade. Foi tendo essa imagem em sua mente que a jovem se permitiu estar no meio do burburinho, sons e pessoas diferentes e permitiu que essas sensações a invadissem sem medo e com vivacidade. Enquanto esses pensamentos invadem a mente da jovem, o casal entra em uma loja de calçados em busca de tênis novos.

> Entramos em uma loja de sapatos que parecia um lugar barato, e procuramos os tênis que pareciam os mais baratos possíveis. Eu queria sapatos azuis e Shinji queria sapatos vermelhos. Um bonito atendente da loja, ainda adolescente, vestido com um uniforme muito estranho e que não combinava em nada com ele, correu por toda a loja em busca de tênis do meu tamanho. Quando me sentei para calçar os sapatos, encontrei uma cicatriz enorme que cobria metade de seu rosto.
>
> Quando Shinji perguntou "foi um acidente de trânsito?", “isso mesmo”, retorquiu, explicando que tinha sido um acidente de motocicleta e estava feliz por ter sobrevivido, respondeu sorrindo apertando os grandes olhos. Então correu novamente para procurar meus tênis como se nada tivesse acontecido. “Me desculpe, só tem tênis vermelhos na loja principal, por que vocês não usam os azuis juntos?”, disse ele, sorrindo novamente. “Ah, não tem problema!”, e comprei os tênis iguais. Estou usando os mesmos sapatos desde aquele dia. Embora não soubesse muito sobre ele, era estranho usarmos os mesmos tênis. Entretanto, para ele, acho que devo me parecer muito com uma adolescente apaixonada. Por exemplo, ao olhar em volta e ver o peito dele refletido na janela, me pego pensando “o que é isso? Isso é o meu corpo?”. As nossas mãos, os ossos aparentes da nuca e o formato do peito do pé, que calçava o sapato igual, também eram parecidos. E toda vez que eu via os sapatos combinando, lembrava-me daquele rapaz e de sua cicatriz que era como uma marca única. Imagino que ele, ocasionalmente, sentia que viveria sem se arrepender do acidente. Será que ele acha que algum dia será curado? Será que pensa em economizar dinheiro e fazer uma cirurgia? Será que ele não se importa? Eu não sei. Porém, sentia que ele não ficava remoendo essa questão. Um rosto bonito que dava risadinhas, dizendo: “usem combinando!” (YOSHIMOTO, 2000, p. 260, tradução nossa)

Da mesma forma que se conduziu toda a narrativa, a narradora aqui se atém a pequenas cenas do cotidiano para se aprofundar em um tema mais denso

do que mostra ao leitor em um primeiro momento. Aqui, reforçando a perspectiva do tempo como observar os detalhes do “agora”, a jovem rememora o período em que fizeram compras em Buenos Aires e encontraram um jovem, atendente na loja de calçados, muito amável, que possuía uma grande cicatriz no rosto. Entendemos que tanto a cicatriz no rosto do jovem atendente quanto a percepção da jovem em relação a seus sentimentos por Shinji é algo que, embora não “atrapalhasse” o seu dia a dia, tampouco era algo que se podia esconder, era visível.

A narradora, enquanto descreve o atendimento agradável do atendente, entremeia a assimilação dos momentos vividos com Shinji: embora ele lhe pareça desconhecido, pelos anos que viveram distantes um do outro, tudo nele lhe parece,ao mesmo tempo, familiar, a ponto de se sentir parecida com ele – “Por exemplo, ao olhar em volta e ver o peito dele refletido na janela, me pego pensando “o que é isso? Isso é o meu corpo?”. As nossas mãos, os ossos aparentes da nuca e o formato do peito do pé, que calçava o sapato igual, também eram parecidos” (YOSHIMOTO, 2000, p. 260). As reminiscências do corpo do homem amado demonstram o desejo e a sedução que envolvem o casal,. Embora seja algo natural, visto que viajam juntos, esses aspectos são intercalados com a descrição da grande cicatriz no rosto do jovem, em que a narradora se pergunta – “Será que ele acha que algum dia será curado? Será que pensa em economizar dinheiro e fazer uma cirurgia? Será que ele não se importa? Eu não sei” (Idem, p. 260), comparando, mesmo que inconscientemente, esses desejos àquilo que não pode ser apagado, cirurgicamente, como a cicatriz, o que torna o seu relacionamento, assim como o rosto do jovem, algo único.

> Se olhávamos demais para a cachoeira, nossos olhos ficavam estranhos, então resolvemos pegar o primeiro helicóptero da tarde. Depois do almoço, ficamos passando um tempo no jardim do hotel, onde havia um lugar com uma corda azul fina, que costumava ser usada para empacotar embalagens, separando o ambiente. Então, Shinji perguntou ao senhor da limpeza, que passava por ali, "O que é aquilo?". Então o senhor respondeu com um rosto muito triste, "Ah! Ali aconteceu algo muito lamentável”.
>
> “O que aconteceu?”
>
> “Um bebê que estava brincando aqui foi pego por uma onça, em pleno meio do dia!” – disse o senhor, e saiu.

“Para a onça não importa se você está dentro ou fora dessa corda, né?”

“Isso não chamaria mais a atenção?”

“Mesmo com precaução, o resultado provavelmente seria o mesmo.”

“É mesmo, tem razão.”

Acenamos um ao outro, com os rostos quentes e queimados pelo sol.

Ao olharmos para o céu, um condor voava com suas grandes asas abertas. Seu contorno negro dava voltas tranquilamente.

“Quando voltarmos para casa, vamos morar juntos?” – disse Shinji, bruscamente.

“Mesmo eu não sabendo a marca do colírio que você usa?”

“Tudo bem. Para nos conhecermos melhor, não quer ir morar juntos?”

“Mas eu ainda não me divorciei.”

“Então se separe...”

“Eu provavelmente farei isso, aliás, eu não teria problemas em me separar. E você?”

“Já me divorciei.”

“Oi?”

“Por isso eu retornei para o Japão. Estava difícil trabalharmos juntos na mesma empresa, sabe? Além disso, ela já estava com um namorado espanhol por lá, também levou nossa filha e logo se casou de novo.”

“Achei que seria ruim ficar falando disso, por isso não quis tocar nessa questão.”

“Você não quis tocar nisso, até demais.”

“Fiquei com medo de perguntar.”

“Dessa vez, depois que retornei ao Japão, eu nem estava mais usando aliança, você nem percebeu isso?”

“Achei que não estava usando aliança para não me magoar.”

“Ah, é mesmo?”

Shinji ficou um pouco mal-humorado e calou-se.

Como tudo foi muito rápido, calei-me também.

No entanto, ao me lembrar disso mais tarde, achei que essa cena poderia ser um momento de plena felicidade. Os pés alinhados na minha frente, os sapatos iguais. Talvez ainda estejamos juntos quando esses tênis ficarem velhos, com os cadarços se rompendo, e vier o momento de jogá-los no lixo. É o que eu queria.

Com o mesmo sentimento, poderíamos continuar olhando para fora da janela, podendo nos tornar companheiros um do outro. (YOSHIMOTO, 2000, p. 261-262, tradução nossa)

Nesse longo excerto, em que a narradora retorna ao tempo presente, quando percorrem o parque nacional a pé, veem as Cataratas e descansam no hotel após o almoço, temos a explanação de dois níveis narrativos, em que há o rapto de uma criança por uma onça no jardim do hotel e uma conversa tensa entre o casal, que pela primeira vez no conto falam claramente sobre seu relacionamento. Em ambas as narrativas que se mesclam a tensão é presente.

O rapto da criança, que acontece em plena luz do dia por um animal selvagem, chega ao conhecimento do casal porque chama a atenção deles uma corda que separava dois ambientes do jardim onde eles descansavam. A descrição desse acidente tão violento, que provavelmente levou à morte da criança, um ser frágil, é inserido no conto na mesma medida da brutalidade do fato ocorrido. Entretanto, o diálogo do casal sobre o evento torna-se o pano de fundo para a conversa sobre a relação deles: embora estejam viajando juntos e vivendo experiências únicas, o futuro em comum não foi discutido.

Então, ao ver o condor voando livremente, com sua grande silhueta, Shinji pergunta bruscamente: “Quando voltarmos para casa, vamos morar juntos?” (YOSHIMOTO, 2000, p. 261), relacionando o vôo do pássaro ao vôo que ambos estariam prestes a fazer. Entretanto, a narradora, diferentemente de Shinji, ainda se sentia insegura em relação aos seus próprios sentimentos, e responde que ainda não se separou do marido – “Eu provavelmente farei isso, aliás, eu não teria problemas em me separar. E você?” (Idem, p. 261). Embora ela possa pedir o divórcio, a dificuldade de lidar com o que ela sente e ao mesmo tempo, por não ter falado abertamente sobre o que ambos sentiam, demarcando essa dificuldade cultural já mencionada anteriormente, também revela a insegurança da narradora em se impor diante do outro. Nas palavras de Shinji: “Você não quis tocar nisso, até demais” (Ibidem, p. 262), temos de forma clara a hesitação da narradora ao evitar ao máximo tocar no assunto, a ponto de mesmo tendo percebido que ele não usava mais aliança, tendo medo de afastá-lo não comenta o assunto, e por outro lado, Shinji, representando o ímpeto, a natureza selvagem de grandes arroubos, coloca de forma direta o que a jovem não tinha coragem de fazer.

A oposição de força e hesitação também reverbera na personificação de masculino e feminino, em que a jovem representa a fragilidade, a personificação da mulher asiática, e Shinji, a vivacidade e o fervor, fazendo alusão ao ambiente onde estão inseridos. Nesse paradoxo de ímpeto e delicadeza, da mesma maneira que a narradora discute no início do conto a literatura latino-americana, essas forças opostas convivem. As fusões dessas duas forças, que embora pareçam antagonistas se completam, são expressas no pôr do sol visto pela narradora.

> Ao ouvir o som de um helicóptero, meus ouvidos ficaram tapados, e enquanto meu cabelo era enrolado pelo vento, o que me veio à mente quando finalmente embarcamos foi a vista do pôr do sol sobre a selva, que eu via pelo carro todos os dias nesta viagem. Nossos rostos estavam bronzeados e quentes, apenas a superfície estava resfriada pelo *cooler*, o motorista bebia chá mate constantemente, xingando outros carros em espanhol, Shinji adormecia, e então eu via um pôr do sol vermelho brilhante surgindo na selva fechada de cores terrivelmente escuras. Era um pôr de sol que se desdobrava em um espetáculo refletido nas nuvens, era um mundo com raios de sol vermelhos e rosa. Todos os dias o mundo se transforma, e eu não consigo ver isso ilimitadas vezes, e é uma pena que a vida seja tão frágil. Apesar disso, a beleza deste mundo é de perder o fôlego. Se eu pudesse ver isso todos os dias, acredito que o medo de não saber quando morrerei diminuiria. Não pude deixar meus olhos se separarem dessa visão até o sol ir e as estrelas começarem a flutuar como luzes no céu azul-escuro, que era convidado para a noite. (YOSHIMOTO, 2000, p. 263, tradução nossa).

A fúria do “por do sol vermelho brilhante surgindo na selva” (Idem, p. 263) mesclada às cores “terrivelmente escuras” formam a imagem perfeita dos próprios sentimentos dos protagonistas, que se fundem em vermelho e rosa, possibilitando uma perspectiva ilimitada, sobrepondo-se à fragilidade da vida. Para a narradora, “Se eu pudesse ver isso todos os dias, acredito que o medo de não saber quando morrerei diminuiria” (Ibidem, p. 263), o que podemos interpretar como a próxima fase do relacionamento do casal, que, embora aparente algo indeterminado e frágil, tem suas bases construídas em algo mais profundo, visto a durabilidade do que eles sentem, após tantos anos. Aquilo que seus olhos apreendem ao se acostumar com as cores traria mais coragem a ela, a ponto de não conseguir afastar seus olhos até essa luz esmaecer e começar a noite.

> Enquanto eu estava distraída pelo barulho da hélice, o helicóptero levantou voo de repente. Em um piscar de olhos, o solo ficou muito

> distante e a forma de "H" do heliporto apareceu branca e queimada no chão. Os trajes chamativos do moço que vendia produtos de maca peruana também se tornaram menores e mais brilhantes, como flores.
>
> Eu estava com medo e me enrolei como uma cobra, e entrelacei minhas mãos nas mãos de Shinji.
>
> A cachoeira também era como uma cobra enroscada em um cacho verde-escuro. A cor da argila vermelha misturada com a água cinza resultava em um padrão peculiar. A floresta era como inúmeros insetos rastejando, que se estendiam em várias direções, rastejavam no chão como se dançassem e, eventualmente, todas aquelas cachoeiras eram derramadas em uma enorme fenda. Parecia algo erótico, pensei comigo. O significado do mundo surgia como ele realmente é. Essas forças opostas podem ser chamadas de luz e sombra, de homem e mulher, e o conflito dessas duas forças criou o mundo. Eu me entregava diante da potência dessa paisagem, e enquanto não raciocinava, não conseguia desviar os olhos em nenhum momento. Através dos braços quentes de Shinji sentia a desagradável maciez da pele humana, mas a vivacidade do pulso sendo transmitida, naquele momento, fazia-me sentir estranhamente poderosa com o som ruidoso da hélice, a consciência de que provavelmente seria sugada para o tremendo cenário sob meus olhos.
>
> (YOSHIMOTO, 2000, p. 263-264, tradução nossa)

O final do conto resume a fusão das duas energias apresentadas desde o início do conto, claramente definidas nas imagens da “argila vermelha misturada com a água cinza” e nos caminhos da selva divididos pelos rios que a narradora observava do helicóptero. O mundo visto do alto, era como ele realmente era – “Essas forças opostas podem ser chamadas de luz e sombra, de homem e mulher, e o conflito dessas duas forças criou o mundo” (Idem, p. 263), sintetizando também o desenrolar de sua relação, que embora parecesse frágil, era no conflito que se estabelecia.

O olhar para fora da janela, seja de um hotel, do helicóptero ou de seu quarto na infância, era também poder ver, de um local privilegiado, as mudanças ocorridas no passar dos anos, e mesmo havendo medo ou insegurança, era possível se manter firme, permitindo-se, assim como o poeta viajante de *Sendas de Oku*, atravessar caminhos desconhecidos, que se tornam familiares à medida que são percorridos. Ao final do conto, não sabemos quanto ao futuro do casal, mas podemos inferir que, embora houvesse medo, também havia coragem e determinação para que ambos continuassem a ver as mudanças do lado de fora da janela, juntos.

Se compararmos a voz narrativa nos dois contos, observaremos semelhanças e disparidades. Em ambas, a voz narrativa alterna-se entre primeira pessoa, em discurso indireto livre, em que o leitor caminha junto das narradoras protagonistas, e discurso direto, quando a narradora, em diálogo com seu passado, permite-nos assistir a toda interlocução, sem tecer comentários, diante das falas das personagens que também fazem parte desse percurso interior. É o que ocorre no primeiro conto aqui analisado, quando a mãe da protagonista relata o trauma vivido junto de sua mãe durante a infância, e no segundo conto, quando do primeiro encontro da narradora com Shinji.

A marca de maior semelhança entre os dois contos, e por que não dizer entre todos os sete contos, é a travessia entre os espaços da memória, que remetem à terra natal, e da viagem, que aludem a um espaço estrangeiro, porém não estranho, e que a cada experiência vivida se torna mais familiar. Assim, da mesma forma que as narradoras dos diários clássicos, as narradoras de Yoshimoto atravessam espaços por meio de sua escrita-narração, e dessa maneira deixam registradas as suas memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante o exposto, podemos afirmar que autora contemporânea Banana Yoshimoto, em sua coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens*" (2000), por meio da voz narrativa explicita uma visão original do tempo, em que encontramos ecos do passado em procedimentos de adaptação estética e estrutural dos diários clássicos japoneses de autoria feminina.

A produção de Yoshimoto, conhecida principalmente pelos romances *Kitchen* (1987) e *Tsugumi* (1988), alterna-se por uma coletânea de contos mais atual, e que traz como enredo principal a viagem à América Latina, em que reminiscências da terra natal se misturam à visão do espaço estrangeiro. Nossa opção por essa obra relaciona-se ao interesse por uma análise mais atual da produção literária da autora, ressaltando mudanças em seu estilo literário, além do desejo de contribuir para o crescimento de leituras críticas e tradução de um acervo desconhecido de Yoshimoto no Brasil, para além de seus primeiros romances.

Justificamos a escolha da autora e dessa obra para análise recorrendo ao levantamento de estado da arte, dos estudos feitos sobre literatura de autoria feminina japonesa no Brasil, da crítica literária feita sobre a produção da autora feita no Japão e no exterior, às obras premiadas e às traduções de seu repertório feito para outros idiomas. Analisando a crítica literária sobre os romances da autora, demo-nos conta não apenas de poucas pesquisas feitas sobre o tema, como também de uma certa redundância em análises dos romances do início da carreira de Yoshimoto, como *Kitchen* (1987) e *Tsugumi* (1988), corroborando com nossa escolha pela coletânea de contos, publicada em 2000, que parte de um enredo atípico, no qual a viagem ao exterior abre caminhos para as memórias íntimas, como em um diário confessional.

Na recriação de uma visão íntima e memorialística, em um conceito que representa a contemporaneidade, fizemos o caminho de retorno à literatura das damas da Corte de Heian, do século XI e XII, analisando o *Diário da efemeridade*, da Mãe de Michitsuna e o *Diário da dama Izumi Shikibu*, da poetisa Izumi Shikibu, tendo como enfoque a estrutura das obras, a voz narrativa e a

perspectiva da sociedade apresentada nos dois diários, fazendo menção a outras obras do período, destacando as características únicas do diário ficcional japonês.

O *nikki*, traduzido como diário ficcional, é narrado em terceira pessoa e o espaço da corte japonesa do século XI, onde os homens tinham o direito a se relacionarem com várias mulheres ao mesmo tempo, e às mulheres só restava a espera de um marido que poucas vezes iam ter com elas. Nesse momento de solidão e com o desejo de contar a realidade à sua maneira, as duas autoras escolhidas escrevem obras que narram uma vida regida por regras sociais que perpetuam a imagem de uma mulher submissa e frágil, universo no qual elas não se inseriam e, por isso, deixam registradas suas insatisfações e firmam a maneira pela qual conseguem ser ouvidas, ou seja, por meio de sua escrita. O espaço da escrita assume, nessas obras, lugar de liberdade e confissões íntimas.

Dos diários ficcionais, estilo desenvolvido e mantido majoritariamente pelas damas da corte, saltamos para as obras da modernidade, em torno do final do século XIX, tomando como exemplo os diários de Ichiyô Higuchi nos quais a autora, diferentemente do que muito de sua crítica reiterou após a sua morte, se coloca como uma mulher que retoma a produção clássica e discute o modo de escrita feminino, visto que lutou para se manter financeiramente apenas por meio de sua produção escrita. Os seus diários, narrados em primeira pessoa, mesclam o estilo das narrativas clássicas a um olhar atento à sua realidade, onde as mulheres ainda precisavam seguir um modelo social de como se devia agir e escrever, devendo ter um tutor para sua profissão, o que a autora segue em um primeiro momento. Suas obras, pouco traduzidas para o nosso idioma, representam a voz daqueles que ficaram à margem do desenvolvimento econômico e social pelo qual passou o Japão, e seus diários revelam, para além da imagem de mártir da literatura, uma mulher consciente de sua profissão e processo de escrita. O fato de a autora ter sido reconhecida tardiamente – meses depois de suas obras serem publicadas, recebendo boas críticas, ela vem a falecer –, revela também que, embora a tradição literária escrita estivesse atrelada à figura feminina, ela se mantinha apenas nos moldes das damas da

Corte de Heian. A escrita de Ichiyô opera como espaço de reconhecimento da sociedade marginalizada.

Dando continuidade a um legado clássico, porém mesclando-o a novos temas e teorias europeias, as escritoras modernas, que se debruçam sobre problemas de gênero, retomando críticas ao conceito de hierarquia social, baseado no neo-confucionismo, reivindicando direitos básicos ao Estado, foram apresentadas a fim de demonstrar que as obras das décadas de 20 e 30 já continham em sua essência muito do que Banana Yoshimoto irá aprofundar em seus romances. Nesse processo de aludir ao passado a fim de registrar as autoras e os procedimentos técnicos utilizados por elas, discorrendo sobre como o cânone literário é construído, embasado em valores e critérios discutíveis, alcançamos a produção de Banana Yoshimoto e a obra escolhida para esta pesquisa, *América Latina: traição e outras viagens*, que já no título carrega as questões sociais e morais contidas nos contos que fazem parte da coletânea.

O recurso de construção da coletânea combina memória e viagem, e, por meio da voz narrativa em primeira pessoa, o leitor pode transitar com as sete narradoras por sete espaços estrangeiros, assim como em sete narrativas memorialísticas. Em *O telefonema*, adentramos o espaço onírico no qual sons, falas e sensações são tidas como reais, e a realidade do ambiente estrangeiro toma formas indefinidas. Assim, enquanto a narradora caminha pela cidade, ficamos na dúvida se ela ainda está sonhando ou se tudo é real. O contato com uma estranha, que lhe oferece um lenço, enquanto ela chora diante da imagem de Nossa Senhora, abre espaços para as reminiscências junto do homem amado, que era casado e para o qual não poderia ligar quando bem entendesse, mas também revela uma profunda solidão e melancolia. Estar viajando pela América Latina representaria ter acesso a lugares sentidos, porém inacessados, por receio ou por causa da moral social. O amor, assim como a fé, não é palpável, porém sentido profundamente.

Em *O último dia*, a narradora se depara com a estranheza de uma cidade e uma língua desconhecidas em seu possível último dia de vida. Aquilo que pode ser controlado e o que não pode são a tônica dessa narrativa, em que as dolorosas lembranças de um amor fadado ao fracasso surgem em meio a

lugares turísticos, que representam um sentimento oposto ao da narradora. A música de Piazzola é o acesso para a dor de não poder ter tido seu bebê, e embora ela lute para não lembrar, a lembrança permanece, e é revivida sempre que a música toca. A memória, assim como a vida futura, não é algo controlável.

Para a narradora de *Uma pequena escuridão*, a memória representará rememorar os vínculos familiares que não podem ser negados ou apagados. Reviver momentos de tranquilidade ao lado de seus pais representaria também aceitar o outro, e muitas vezes, segundo a perspectiva apresentada, anular-se. O amor, para o casal retratado, era antes de tudo aprisionamento, seja de emoções, seja da liberdade de falar de suas dores abertamente. A pequena escuridão nada mais é do que compreender a complexidade que envolve o indivíduo contemporâneo: ninguém é tão bom ou tão ruim, de maneira maniqueísta. O espaço estrangeiro não é ambiente de morte, mas onde os mortos podem guardar suas ricas histórias sem se preocuparem com o julgamento social.

Em *O plátano*, a melancolia que ecoa das ruas e da arquitetura de Mendoza reflete na relação tranquila entre a narradora e seu marido. As memórias dos olhares de desconforto para seu casamento, visto que o casal tem diferença de idade, e os relacionamentos nos quais a jovem não se sentia completa, ficaram no país natal, porém, por mais que tentassem não pensar, e os dias passassem vagarosamente, o dia de retornar ao seu país de origem se aproximava. É nesse antagonismo, entre o retornar para a terra natal e não se sentir confortável e o decidir ficar, que significaria ser estrangeiro, que a narrativa é construída. As lembranças não refletem necessariamente saudade ou nostalgia, mas se propõem a repensar questões culturais intrínsecas à cultura japonesa.

Na perspectiva da narradora de *Melzinho da mamãe*, ao contrário da jovem do conto anterior, observamos um relacionamento inter-racial; a amiga da narradora é japonesa, casada com um argentino, vivendo na cosmopolita Buenos Aires. A jovem, que viaja sem um trajeto planejado previamente, caminha por entre as ruas da capital argentina trazendo consigo reminiscências do rompimento do relacionamento deixado no Japão. Caminha para não

relembrar, mas as memórias surgem naturalmente. Ela se depara com uma manifestação diante da casa do presidente do país, local turístico que se torna ambiente de rememoração de mães que perderam seus filhos nos anos da ditadura. Da memória das mães, ela acessa a sua memória de filha, do carinho recebido, do contato, do afeto não mensurado em palavras mas em pequenas atitudes.

De forma parecida, a narradora de *Relógio do sol* acessa suas memórias afetivas por meio da pequena, porém densa, floresta que ela observa de um café em Tóquio, enquanto rememora a viagem feita até a grandiosa floresta que cerca as Cataratas do Iguaçu. Nesse conto, um telefonema da melhor amiga, que vive no Brasil, casada com um japonês, transporta-a para a última viagem feita com a amiga para uma região inóspita do Paraguai. A amiga está no hospital após ter sofrido um aborto espontâneo. As relações que movem as memórias das duas jovens, com ecos dos planos feitos na infância e não realizados na vida adulta, são o mote dessa narrativa.

No último conto, a narradora de *Do lado de fora da janela*, como se seguisse o encalço das narradoras anteriores, chega às Cataratas do Iguaçu, na fronteira entre Brasil e Argentina. No espaço fronteiriço, todas as memórias e narradoras se reúnem na construção da jovem que viaja acompanhando um ex-amante, por quem ainda nutre sentimentos. Haverá retorno para a terra natal da mesma forma que ali chegaram? É possível, diante de tanta exuberância, manterem-se os mesmos e fingirem que nada do que viveram foi real? A última narrativa nos parece o fechamento do ciclo iniciado pela narradora que atendeu o telefonema em meio a um sonho, personagem do primeiro conto. Ao final dessa longa viagem de ir e vir entre os espaços do sonho, da memória, de dores que não se deseja lembrar e de afetos ainda sentidos apesar da distância, a jovem narradora precisa ultrapassar as fronteiras, inclusive aquelas não vistas, mas que são cada vez mais latentes, assim como a fúria da água que ecoa em todo lugar.

No terceiro capítulo nos debruçamos em análises detalhadas dos contos *Uma pequena escuridão* e *Do lado de fora da janela* a fim de destacar o método

de escrita da autora e como temas referentes à sociedade e a papéis de gênero são discutidos, mantendo o teor confessional do diário.

As memórias das narradoras de Yoshimoto só são possíveis por que elas estão distantes do Japão ou por que o espaço natal as acompanha para onde quer que vão? À medida que viajam elas se tornam, enquanto narram, seu próprio espaço de escrita, tornam-se em si mesmas as confissões antes descritas pelas damas da corte. A escrita de Yoshimoto incorpora a melancolia e a esperança a uma narração com o tom de um álbum de recortes de viagem.

A coletânea de contos é a releitura de dois gêneros literários: o diário e as narrativas de viagem, tornando-se a soma da voz intimista feminina a uma mobilidade antes só dada aos homens. Nesse diário construído na narração de sete vozes femininas, que talvez se cruzem nas ruas de Buenos Aires, viajar e transitar em espaço estrangeiro difere do espaço fixo das damas da Corte, e as memórias que surgem à medida que as narradoras caminham e se deparam com o novo provam que a literatura confessional e intimista permanece presente na contemporaneidade. Dito isso, a coletânea de contos *América Latina: traição e outras viagens* é a recriação contemporânea dos diários clássicos femininos, em que memória e espaço dialogam, propondo reflexões sociais sobre a sua própria cultura e a do outro. No encontro das duas culturas, espaços, lembranças e vozes, a escrita torna-se reescrita de suas próprias histórias, uma reinterpretação do feminino.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

AFONSO, Joy Nascimento; YAMAGUCHI, Priscila. A literatura de autoria feminina de Hiromi Kawakami: os prospectos da memória. In: HONDA, Hiroyuki; MATSUDA, Makiko. (org.). **Ensino de língua japonesa na era do plurilinguismo e pluriculturalismo** [Fukugengo・fukubunkajidai no nihongo kyouiku]. Tóquio: Bonjinsha, 2016, v. 1, p. 363-368.

AFONSO, Joy Nascimento. Entre a Corte de Heian e as ruas da metrópole: a resistência feminina em espaço ficcional. **Anais do XI Congresso Internacional de Estudos Japoneses** e XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa. Manaus - AM, v. 1. p. 857-876, 2017.

AFONSO, Joy Nascimento. A cultura do corpo e o corpo da cultura: implicações da maternidade no conto 'Relógio do sol', de Banana Yoshimoto. **Anais do IX Colóquio Mulheres em Letras** "Cartografias do Corpo". Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 470-477, 2017.

AFONSO, Joy Nascimento; LEAL, Priscila Yamaguchi. A escrita feminina japonesa: um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas. **Estudos Japoneses**, n. 40, São Paulo: USP, p. 35-47, 2018.

AFONSO, Joy Nascimento; BETELLA, Gabriela K. . Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade: proposta de leitura para 'América do Sul: traição e outras viagens' (*Furin to Nanbei- Sekaino Tabi 3*), de Banana Yoshimoto. **IPOTESI** (JUIZ DE FORA. ONLINE), Produção Literária de Autoria Feminina I, n. 1, v. 23, p. 77-89, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/issue/view/1377. Acesso em: 03 jan. 2022.

AFONSO, Joy Nascimento; BETELLA, Gabriela K. Literatura de autoria feminina no Japão: da escrita feminina aos diários clássicos. **Anais do XVII Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Aracaju-SE: Criação Editora, v. 1, p. 444-450, 2019.

AFONSO, Joy Nascimento. "Do lado de fora da janela", de Banana Yoshimoto: um relato da viagem para dentro de si mesma. In: Akamine, Ayako; Nagae, Neide Hissae. (org.). **Estudos japoneses em foco: singularidades e trajetórias contemporâneas**. São Paulo: FFLCH - USP, 2020, v. 1, p. 19-32.

AFONSO, Joy Nascimento; BETELLA, Gabriela. K. . Os diários de Ichiyô Higuchi: uma poética do dia a dia. **Miscelânea** (ONLINE), Assis, v. 27, p. 119-139-139,

2020. Disponível em: https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/issue/view/95. Acesso em: 03 jan. 2022.

AFONSO, Joy Nascimento; BETELLA, Gabriela K. A escrita de si na literatura japonesa: uma breve análise do Diário de Tosa e do Diário da efemeridade. **Estudos Japoneses** (ONLINE), N. 44, São Paulo: Cejap, 2020, p.21-37. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/185993 . Acesso em 02 abril.2022.

AFONSO, Joy Nascimento. Remexendo as memórias dentro da caixa: uma análise do conto "Uma pequena escuridão", de Banana Yoshimoto. **Prajna - Revista de Culturas Orientais**, v. 01, p. 231-247, 2021. Disponível em: https://revistaprajna.com/ojs3/index.php/prajna/issue/view/1. Acesso em: 03 jan. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Sandra Regina. G. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

AOYAMA, Tomoko. The Girl, the Body, and the Nation in Japan and the Pacific Rim: Introduction. **Asian Studies Review**, vol. 32, 2008 – Issue3, pp. 285 – 292.

ARNTZEN, Sonja. Heian literary diaries: from Tosa Nikki to Sarashina Nikki. In: SHIRANE, Haruo & SUZUKI, Tomi. (ed). **The Cambridge History of Japanese Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p.165-175.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis**, 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.473-498.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – A experiência vivida.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.

BETELLA, Gabriela Kvacek. Histórias de fronteiras, memórias que ecoam no presente: relatos entre a Itália e a ex-Iugoslávia. **Guavira Letras**, Três Lagoas / MS, n. 21, p. 226 -242, jul./dez. 2015.

BUNDY, Roselee. Japan's first woman diarist and the beginnings of prose writings by women in Japan. **East Asian**, Pennsylvania: Dickson College, p. 79-97, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CHUOKORON SHINSHO. Entrevista com Teruo Ryukichi. **Introdução à literatura latino-americana** (*Raten Amerika Bungaku Nyûmon*), 2016. Disponível em: https://www.chuko.co.jp/shinsho/portal/098158.html. Acesso em: 03 jan. 2022.

COPELAND, Rebecca. The rise of modern women's literature. In: SHIRANE, Haruo, SUZUKI, Tomi and LURIE, David (org.) **The Cambridge history of Japanese literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 588-597.

CRISTÓVÃO, Fernando (org). **Condicionantes culturais da literatura de viagens**: **estudos e bibliografias.** Coimbra: Almedina, 2002.

ERICSON, Joan E. A new era of women writers. In: SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi; LURIE, David (org.) **The Cambridge history of Japanese literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 634-640.

FERNANDES, Vivian. Há 68 anos falecia Evita Perón, uma mulher símbolo da Argentina. **Brasil de Fato**, 2020. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2020/07/26/ha-68-anos-falecia-evita-peron-uma-mulher-simbolo-da-argentina. Acesso em: 03 jan. 2022.

FRASER, Lucy. Reading and retelling girls across cultures: mermaid tales in Japanese and English. **Japan Forum**, vol. 26, 2014, Issue 2 – Geographies of Childhood, pp. 246 – 264.

GIRARD, Pierre. **Le journal intime**. Paris: PUF, 1963.

GOMEZ-GÉRAUD, Marie Christine; ANTOINE, Philippe (org.) **Roman et récit de voyage**: **textes reunis.** Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

HAGA, Michihiko. A Recepção de Banana Yoshimoto na América - Traduzibilidade da Cultura Feminina *(Amerika ni Okeru Yoshimoto Banana no Juyô – Shôjo karuchâ no hônyaku kanôsei*). In: ***Pesquisas de Literatura Comparada da Universidade de Chiba*** (*Chiba Daigaku Hikaku Bunka Kenkyû) (*1) Chiba: Chiba University, 2013, pp. 89 – 121.

HAGINO, Rika. **Considerações sobre a obra *Nigorie* (Enseada de Águas Turvas) e sua autora Higuchi Ichiyô (1872-1896)**. 2007, 172 f. Dissertação (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

HATORI, Tetsuya. Literatura moderna japonesa: a genealogia do anti-carreirismo. **Anais do XII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, Rio Grande do Sul: UFRGS, p.31-46, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais. 1990.

HELDT, Gustave. Writing like a man: poetic literary, textual property, and gender in the *Tosa Diary*. **The Journal of Asian Studies**. v. 64, n. 1, p. 7-34, fev. 2005.

HIGUCHI, Etsu (*copyright holder*). **Obra completa de Higuchi Ichiyō e publicações extras** (*Higuchi Ichiyō Zenshū I-V to Betsukan*). Tóquio: Shinseisha, 1941-1942.

HIGUCHI, Ichiyô. **Os diários de Higuchi Ichiyô** (*Higuchi Ichiyo Nikki*). TAKAHASHI, Kazuhiko (org. e trad.). Edição em língua moderna. Tóquio: Kabushigaisha, 1993.

IIDA, Yuko (org.). **A Literatura das mulheres – para poder ler e interpretar a partir dos textos (*Onnatachi no Bungaku*).** Nagoya: Nagoya Daigaku Shuppankai, 2016.

ICHIKAWA, Jun. ***Tsugumi***. Tóquio: Shochiku-Fuji Company, 1990.106min.

IZUMI SHIKIBU. **El diario de la dama Izumi (Izumi Shikibu Nikki).** Trad.: Carlos Rubio,.Madrid: Satori Ediciones, 2017.

ISOTANI, Mina. **A representação do eminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**. 2015, 219 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

JINSAI.ORG. O DEUS KANZEON BOSSATSU, s.n., Disponível em: http://www.jinsai.org/pt-BR/sagrado/divindades/o-deus-kanzeon-bossatsu/. Acesso em: 03 jan. 2022.
KANNON – a deusa da compaixão. **Wabori temple**. 2018, Disponível em: https://waboritemple.com/kannon/. Acesso em: 03 jan. 2022.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWASAKI, Kenko. The Climate of the Girl in Yoshimoto Banana, Trad. Tomoko Aoyama e Barbara Hartley. In: AOYAMA, Tomoko & HARTLEY, Barbara (org.). **Girl Reading Girl in Japan.** Londres: Routledge, 2010, pp. 50 – 63.

KEENE, Donald. Diaries by women. In: KEENE, Donald. **Modern Japanese diaries - the Japanese at home and abroad as revealed through their diaries.** New York: Henry Holt, 1995a, p. 267-326.

KEENE, Donald. Feminine sensibility in the Heian Era. In: **Appreciations of Japanese culture**. New York: Kodansha, 1971, p. 26-39.

KEENE, Donald. Some diaries by women. In: KEENE, Donald **Travelers of a hundred ages**. New York: Henry Holt and Co., 1989a, p. 328-340.

KEENE, Donald. The diary of Higuchi Ichiyô. In: KEENE, Donald. **Modern Japanese diaries: the Japanese at home and abroad as revealed through their diaries.** New York: Henry Holt, 1995b, p. 284-303.

KEENE, Donald. The diary of Iseki Takako. In: KEENE, Donald. **Travelers of a hundred ages**. New York: Henry Holt and Co., 1989b, p. 376-382.

KEENE, Donald. Writers abroad. In: KEENE, Donald. **Modern Japanese diaries: the Japanese at home and abroad as revealed through their diaries.** New York: Henry Holt, 1995c, p. 187-246.

KIMURA, Karin. Festival Obon celebra a visita dos antepassados. **Made in Japan**, 2013. Disponível em: https://madeinjapan.com.br/2013/08/13/festival-obon-celebra-a-visita-dos-antepassados/. Acesso em: 03 jan. 2022.

KELLERMAN, Robert. A Room of Her Own in Banana Yoshimoto's Kitchen. **Pacific Asia Inquiry,** Volume 1, Number 1, 2010, pp. 54 – 63.

LECLERCQ, Laurence. As Mulheres na Produção Literária Japonesa Contemporânea: Uma atuação de destaque. In: ***A*nais do XVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (ENPULLCJ),** São Paulo: USP – Casa de Cultura Japonesa, 2006, pp. 239 -255.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **A bordo do diário**. Introdução a ANDRADE, Mário. O turista aprendiz. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaio sobre a sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Diferenças sexuais na escrita: ao contrário de Diotima. **Actas do Colóquio "Escrita de Mulheres"**. Coimbra, n. 19, p. 09-23, 2004.

MALAGÓN, Gustavo Flórez. La nueva mujer japonesa: el testimonio prematuro de Higuchi Ichiyô (1872-1896). **Asiadémica – Revista universitaria de estúdios sobre Ásia Oriental.** Barcelona, n. 4, p. 174-210, jul. 2014.

MANÇANO, Luiza. Maternidade política: duas das fundadoras do movimento criado durante a ditadura falam sobre suas trajetórias e a atualidade de suas lutas. **Brasil de fato**, 2019. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/especiais/maes-da-praca-de-maio-na-argentina-42-anos-de-maternidade-politica. Acesso em: 03 jan. 2022.

MATHIAS, Marcelo Duarte. Autobiografias e diários. **Revista Colóquio/ Letras**, Lisboa, n. 143-144, p. 41-62, jan.1997.

MARIA ROSA. Festival Obon, o mais longo e importante evento religioso do Japão. **Mundo – Nipo**, 2014, Disponível em: https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/datas-festivas/04/08/2013/festival-obon-festival-de-homenagem-aos-mortos/. Acesso em: 03 jan. 2022.

MATSUO BASHÔ. **Trilhas longínquas de Oku** (*Oku no Hosomichi*). Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

MICHITSUNA NO HAHA. Kagerō Nikki (O diário da efemeridade). In: MORI, Michiyo et al. (orgs). **Koten Nihon Bungaku Zenshū (Literatura clássica japonesa – obras completas) – Ōchō Nikki Shū (Diários completos da Dinastia Heian)**. v. 8. Tóquio: Kasamashoin, 1960, p. 31-149.

MICHITSUNA NO HAHA. **The gossamer years. [Kagerō Nikki].** Trad. Edward Seidensticker. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1994.

MILLER, Marilyn Jeanne. Nikki bungaku: literary diaries: their tradition and their influence on modern Japanese fiction. **World literature today**. Oklahoma, v. 61, n. 2, p. 207-210, 1987.

MEIRELES, Cecilia. Roma, turistas e viajantes. In: **Crônicas de viagem**. v. 2, São Paulo: Global, 2016, p. 104-107.

MINER, Earl. The traditions and forms of the Japanese poetic diary. **Pacific coast philology.** Pensilvânia, v. 3, p. 38-48, abr. 1968.

MIYAKE, Lynne K. Woman's voice in Japanese literature: expanding the feminine. **Women's studies**. Los Angeles: Occidental College, p. 87- 100, 1989.

MURAKAMI, Fuminobu. Yoshimoto Banana's feminine Family. In: **Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture**. New York: Routledge, 2005, pp. 58 – 94.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**, Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, p. 79-89.

NAGAE, Neide Hissae. A voz narrativa e os poemas nos diários literários japoneses: *Tosa Nikki* e *Izumi Shikibu Nikki*. **Revista de Estudos Japoneses**, n. 27, p. 147-162, 2007.

NAGAE, Neide Hissae. O surgimento do diário como obra literária na literatura clássica japonesa. **Revista de Estudos Japoneses**, n. 22, p. 91-102, 2002.

NAKAMURA, Shin'ichirô. **Yoshimoto Banana no shinwa**. Tóquio: Aoyumi Sha, 1989.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares.Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História.** São Paulo, n. 10, p. 07, 28 dez. 1993.

NOMURA, Seiichi. A estrutura da literatura de diários (*Nikki Bungaku no Buntai*). **Japanese literature association**, Tóquio, v. 6, n. 32, p.44-50, 1983. Disponível em: https://ci.nii.ac.jp/naid/110009964287/. Acesso em: 01 jun. 2017.

NÜNNING, Ansgar. A "Verdade da memória" e o "Frágil poder da memória": a literatura como meio de explorar ficções e enquadramentos da memória. In: ALVES, Fernanda M. (ed.). **ACT 20 – Filologia, Memória e Esquecimento**. Lisboa: Húmus, 2010, p. 119-244.

OGAWA, Yuko. **Healing literatures by contemporary Japanese female authors**: **Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia da Universidade de Purdue, Indiana: 2018, p. 14-38.

ORBAUGH, Sharalyn. Women's fiction in the postwar era. In: SHIRANE, Haruo, SUZUKI, Tomi; LURIE, David (org.) **The Cambridge history of Japanese literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 737-747.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 85-95.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POPULAÇÃO asiática no Brasil cresce 173% - Crescimento é explicado, em grande parte, pelo retorno de brasileiros que moravam no Japão. **Exame**, 2011. Disponível em: https://exame.com/brasil/populacao-asiatica-no-brasil-cresce-173/#:~:text=Dados%20do%20Censo%202010%20apontam,%22%20crescera m%20173%2C7%25. Acesso em: 03 jan. 2022.

RIBEIRO, Patricia. O vulto da memória no diálogo entre Conceição Lima e Adélia Prado. **RevLet – Revista Virtual de Letras.** n.1, p. 159-173, 2009. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/47.pdf: Acesso em: 26 de jun. 2016.

RAKUTEN. **Ranking das 22 obras mais populares de escritores estrangeiros** (*Kaigai shôsetsu besutoseera no ninkisusume rakingu 22sen*). 2021. Disponível em: https://ranking.goo.ne.jp/select/1766. Acesso em: 03 jan. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RUBIO, Carlos. Introducción. In: **El diário de la dama Izumi**. Espanha: Satori, 2017, p. 09-71.

SERRANO, Sónia. **Mulheres viajantes**. Lisboa: Tinta da China, 2017.

SCHIMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: Memória coletiva e experiência. **Revista de Psicologia da USP**, São Paulo, v. 4, p. 285-289, 1993.

SEIDENSTICKER, Edward. Introduction. In: MICHITSUNA NO HAHA. **The gossamer years. [Kagerō Nikki].** Trad. Edward Seidensticker. Tóquio: Charles E. Tuttle, 1994, p. 07-29.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**, São Paulo, n. 30, p. 31-78, 2005.

SHIRANE, Haruo. Introduction: court culture, women, and the rise of vernacular literature. In: SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi. (ed.) **The Cambridge history of Japanese literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 95-101.

SILVA, Paulo Geovane e Silva. Dar corpo à memória: a poesia de Paula Tavares e as encenações do feminino. In: SILVA, Mário Fabio (org.). **O feminino nas literaturas africanas em língua portuguesa.** Lisboa: CLEPUL, 2014, p. 37-58.

SUZUKI, Tae. A escrita japonesa. **Revista de Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 5, , p. 53-61, 1985.

SUZUKI, Tae. A sociedade da Época Heian. **Revista de Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 12, p. 133-142, 1992.

SUZUKI, Tomi. Gender and genre: modern literary histories and women's diary literature. In: SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi (ed.) **Inventing the classics: modernity, national identity, and Japanese literature.** Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 71-95.

TAMURA, Toshiko. A autorrepresentação do "feminino". In: IIDA, Yuko (org.). **A literatura das mulheres – para poder ler e interpretar a partir dos textos**

(*Onnatachi no Bungaku*). Nagoya: Nagoya Daigaku Shuppankai, 2016, p. 22-46.

TANAKA, Hisako. Higuchi Ichiyo. **Monumenta nipponica**, Tóquio, v. 12, n. 3/4, p. 171- 194, out. 1956 - jan. 1957. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/238275. Acesso em: 06 abr. 2016.

TREAT, John W. Yoshimoto Banana writes home: shojo culture and the nostalgic subject. **The journal of Japanese studies**, Seattle: University of Washington, v. 19, n. 2, p. 353-387, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/132644. Acesso em: 03 jan. 2022.

UENO, Chizuko e TABUSA, Eiko. **Professora Ueno, ensine-me sobre o feminismo a partir do zero! (*Ueno sensei, Feminizumu ni tsuite zerokara oshiete kudasai*).** Tóquio: Daiwashobo, 2020.

VAN COMPERNOLLE, Timothy J. Literary memory in modernity. In: VAN COMPERNOLLE, Timothy J. **The uses of memory: the critique of modernity in the fiction of Higuchi Ichiyô.** Londres: Harvard University Asia Center, 2006.

WALKER, Janet A. Poetic ideal and fictional reality in the *Izumi Shikibu Nikki*. **Harvard journal of Asiatic studies**. Harvard, v. 37, n. 1, p. 135-182, jun. 1977.

WATANABE, Yoshiaki. A Coexistência da "leveza" e do "peso"- O produto da mente jovem de Yoshimoto Banana (1). In: **Gakuen / Boletim do Corpo Docente das Ciências Humanas,** nº 761, Tóquio: Showa Women's University, 2004, pp. 137 – 143.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

YOSHIDA, Luiza Nana. *Kitchin* e o Fenômeno Banana. **Revista de Estudos Japoneses**, n° X, São Paulo: USP – Casa de Cultura Japonesa, 1990, pp. 57 – 68.

YOSHIDA, Luiza Nana. A Época Clássica e suas manifestações literárias. **Revista de Estudos Japoneses.** São Paulo, n. 19, , p. 59-75, 1999.

YOSHIMOTO, Banana. **Kitchen** Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

YOSHIMOTO, Banana. **Tsugumi.** Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

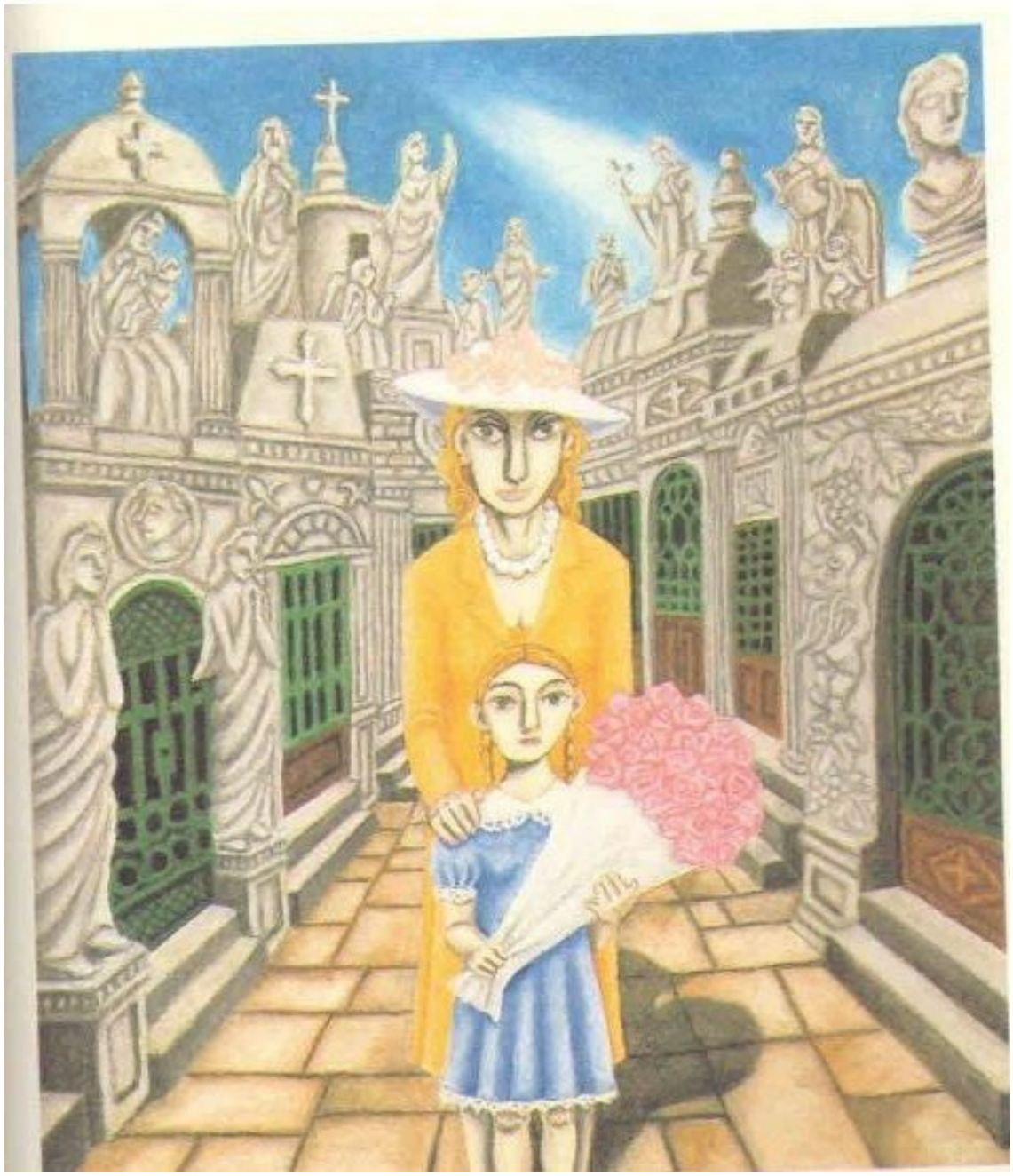
YOSHIMOTO, Banana. **América Latina: traição e outras viagens *(Furin to nanbei- Sekai no Tabi 3*).** Tóquio: Bonjinsha, 2000.

YOSHIMOTO, Banana. **Lista de Romances (Edição de bolso)** *[Shôsetsu (tankôbon*)]. Disponível em: http://www.yoshimotobanana.com/shosetsu_tanko/ > Acesso em: 02 abril.2022.

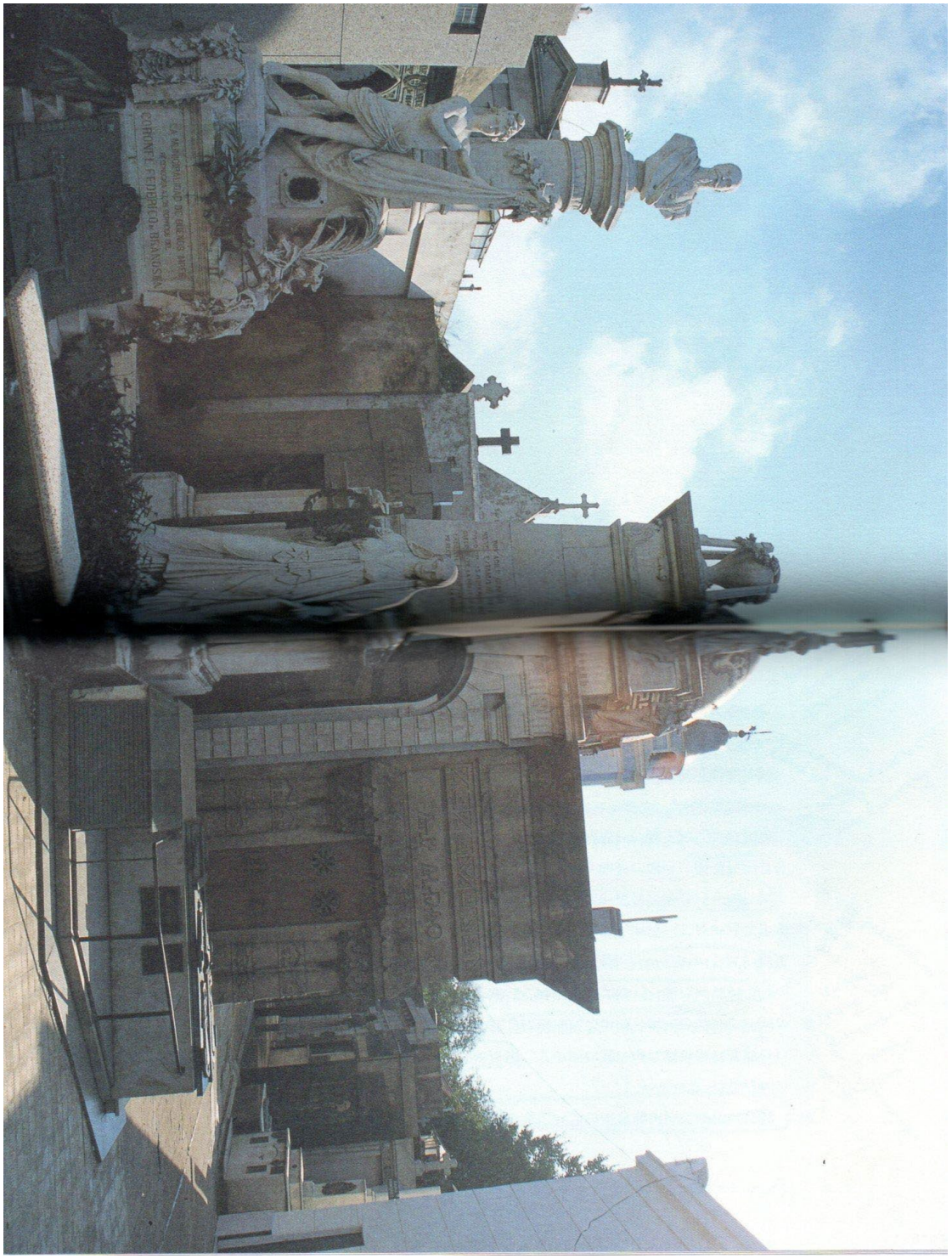
ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: ZOLIN, Lúcia; BONNICI, Thomas (orgs). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 3. ed., 2009, p. 217-242.

ANEXO 1 - *Uma pequena escuridão* (tradução)

1. Ilustração - Mãe com criança no cemitério de Recoleta *(Uma pequena escuridão)*



2. Ilustração - Fotografia panorâmica de túmulos do cemitério de Recoleta *(Uma pequena escuridão)*



3. Ilustração - Fotografia em close de uma das placas comemorativas incrustada no túmulo de Eva Peron *(Uma pequena escuridão)*



UMA PEQUENA ESCURIDÃO

Nós viemos a Buenos Aires porque meu pai, que dirige uma empresa de importação, tem muitos contatos nesse ramo, e mesmo sem ter nenhum conhecimento prévio sobre este país eu estava bastante animada. A cidade era cheia de gente branca, as ruas e lojas pareciam muito com a Europa, e por outro lado, os galhos de jacarandá se estendendo contra o profundo céu azul triste, característico da América Latina: tudo se tornava novidade para mim.

As garotas da cidade pareciam estranhamente envelhecidas ou talvez eu, com 21 anos, me pareceria com uma estudante de ensino fundamental. Mesmo andando sozinha, ninguém me roubou, nem encontrei nenhum assediador. Talvez porque estava usando um *jeans* bem velho, que não ficaria bem usar no restaurante do hotel, e uma velha camiseta que ganhei em algum sorteio. Se eu tivesse colocado uma jaqueta *jeans* por cima, qualquer um pensaria que eu era uma viajante pobre. Além disso, meu pai havia me dito que se eu andasse sozinha, deveria ser muito cuidadosa, por isso estava andando de mãos vazias.

Naquele dia, logo me separei de meu pai, que acabou indo sozinho comprar um violão. Embora fosse um *hobby*, o seu gosto por violões clássicos era tamanho que suas apresentações eram de nível profissional. Meu pai veio para este país, não foi para turismo, nem mesmo a trabalho como ele tinha dito, na verdade, foi apenas para comprar um violão clássico. A negociação feita entre as empresas havia terminado no dia anterior, então, meu pai, desde cedo, estava tão animado que mesmo durante o café da manhã estava com a cabeça cheia de coisas sobre violões e lojas de violões.

Assim que saímos do hotel entramos em uma pequena loja de violões, onde observei vários violões enfileirados graciosamente. O lutier coloca as suas mãos e o seu coração para produzi-los, lhes dá polimento, e em seguida, conforme o instrumento é tocado, intensifica-se o brilho de sua essência... Nesse momento se revela o propósito de sua beleza. Os olhos de meu pai brilhavam, suas mãos tocavam um após o outro, dedilhando-os, e suspirava indeciso. Dava

a impressão de que não conseguiria escolher apenas um, pois todos eram maravilhosos demais. Acreditando que ele passaria o dia todo ali, resolvi que nos encontraríamos mais tarde no hotel e saí da loja.

Antes de vir para cá, eu assisti novamente ao filme da Madonna, e pensando em visitar o túmulo de Evita, embarquei no ônibus em direção ao cemitério onde ela estava enterrada, que ficava no bairro da Recoleta.

Cheguei a pensar que o cemitério fosse um parque, tamanha a quantidade de verde. Muitas pessoas passeavam com seus cachorrinhos. Alguns estavam sozinhos, passeando com milhares de cães. Devia ser o trabalho deles. Havia uma catedral e uma torre alta. E assim fui entrando no cemitério.

Ali, encontrei um cemitério completamente diferente do que eu tinha imaginado, com estranhas e luxuosas construções alinhadas. Cada um dos túmulos era um edifício que se erguia suntuosamente. Cheguei a pensar ser aquela mais uma área residencial. Alinhados como casas, em ambos os lados do largo corredor, os túmulos continuavam até se perder de vista. As tumbas eram grandes o suficiente para acomodar um grande número de pessoas, se comparadas aos ossuários japoneses. Uma casa em que se colocavam pessoas mortas continuava sendo uma casa. Estátuas de anjos, figuras, Cristo, Maria, coloriam os túmulos. Alguns tinham uma pequena igreja, enquanto outro tinha até mesmo uma porta automática de vidro. Dentro deles havia belos caixões nas prateleiras. Também havia mausoléus, onde havia escadas dentro, e ao descê-las daria nos túmulos. O túmulo de Evita certamente era ainda o mais visitado pelas pessoas, sempre adornado com muitas flores frescas e belas, mas não teve tanto impacto em comparação com a aparência deslumbrante de todo o cemitério que parecia um museu.

A luz tranquila da tarde, o silêncio profundo da casa dos mortos... A aparência me lembrava das ruínas de Pompeia, que eu costumava visitar com meus pais. Mesmo que a cidade permaneça a mesma, aquele silêncio é das pessoas que ali viveram e desapareceram. Uma cidade de pedra onde a vivacidade daqueles dias, ainda hoje, vagueia como um perfume. Uma cidade que permanece morta e quieta, tendo como pano de fundo o céu azul.

Os jazigos alinhados e decorados da cidade de túmulos podiam conter cerca de cinquenta sepulturas da minha mãe. É, o túmulo de minha mãe era muito pequeno, tão delicado que até mesmo dentro do cemitério japonês era difícil de encontrar.

Que chique! “Se um dia ficar rica, vou construir um túmulo bem grande para minha mãe”, pensei comigo, mas logo esse sentimento sumiu. Ah, verdade! Lembrei que minha mãe odiaria ser colocada numa casinha tão pequena.

Neste lugar, onde estão pessoas mortas, era estranhamente natural se lembrar dos mortos. A cada esquina que eu virava e virava, deparava-me com a "Cidade dos túmulos", com belas decorações e flores colorindo-a continuamente. Iluminada pela luz, as sombras bem marcadas, era como andar em um sonho. Acredito que ao caminhar por aqui sem parar seria possível, naturalmente, colocarmos os pés nas fronteiras com a terra dos mortos.

Há três anos, minha mãe morreu por causa de um câncer. Como eu era sua única filha, fiquei triste por muito tempo, perdi a formatura do ensino médio e passei mais tempo na mesma série do que qualquer outra pessoa.

Os jogadores do clube de basquete, que antes estavam uma série abaixo da minha, se tornaram meus colegas de classe. Eles me apelidaram de *senpai*[126]. Fiquei me perguntando por que eles me chamavam assim se acabamos ficando na mesma série. Por que apenas eu era *senpai*? No entanto, na época da formatura foi agradável ouvir, tanto dos meus colegas de classe, quanto dos meus veteranos: “Parabéns pela formatura, *senpai*!”.

Naquela época, a presença suave e delicada que minha mãe deixara em casa já havia desaparecido completamente. Assim, eu e meu pai, que estava

[126] ***Senpai*** (先輩), literalmente, veterano. Na sociedade japonesa, e poderíamos dizer até asiática, de hierarquia social pouco flexível, utiliza-se os termos ***senpai*** (veterano) e ***kohai*** (ingressante) para demarcações no discurso e na forma de tratamento de um indivíduo superior e outro inferior socialmente. Ser um ***senpai*** confirmaria sua ascensão na esfera social, e também responsabilidades com aquele que ingressou seja na escola, seja no trabalho. Nas escolas, os uniformes escolares também demarcam essa mudança. No caso da narradora, mesmo ela estando na mesma sala que seus “bixos”, eles continuavam a chamando de veterana. Mantivemos o termo em japonês, entendendo que no Brasil, devido ao advento da cultura pop asiática, o termo se tornou comum.

indiferente à vida, criamos um modo de viver despreocupado e diferente daquele vivido com minha mãe. Minha mãe desapareceu silenciosamente do mundo.

Minha mãe era de alguma forma uma pessoa que passava despercebida facilmente, por isso, desde pequena, já me parecia que ela não viveria muito. Ela não conseguia demonstrar desejo por nada, não ria em voz alta, como se tivesse desistido de algo. Eu achava que isso seria influência do caráter quieto e sem muita alegria de meu pai, mas minha mãe sempre foi desse jeito, como a senti. Foi o que disseram os amigos antigos que foram ao funeral dela. Eles disseram que sempre sentiram que ela era uma pessoa passiva, que não se percebia claramente se ela queria fazer isto ou aquilo.

A mãe de minha mãe, ou seja, minha avó, fora amante de um famoso pintor que vivia em Paris. Minha mãe foi sua filha bastarda. Meu avô vivia três meses por ano no Japão, e nesse período minha avó parece ter sido sua esposa local. Ambos já faleceram, e embora eu nunca tenha conhecido nem minha avó e nem meu avô, de vez em quando vou a uma exposição dele e penso “Caramba!”. É estranho pensar que temos uma ligação de sangue. Quando vejo suas pinturas que usam muito a cor azul-clara, minha cor favorita, penso nessa ligação. Também tem um retrato de minha avó. De perto, parece minha mãe, por isso queria muito comprar esse quadro, mas imagino que o preço seja exorbitante.

Meu avô, ao se aproximar da velhice, se apaixonou repentinamente, e largou sua esposa legítima e minha avó para se casar com uma mocinha de vinte e poucos anos. Não sei o que aconteceu com a esposa legítima, mas minha avó teve um colapso mental. Parece que o luto de vovó, que perdeu tudo naquela época, foi tremendo. Minha mãe, ao falar sobre isso, ficava estranhamente abalada. Eu sempre ficava preocupada com mamãe, que parecia apagar-se, mas quando ela falava sobre isso, ficava forte por algum motivo.

Ao olhar o relógio, já eram 3 horas da tarde.

O sol brilhava dentro do cemitério e eu caminhava lentamente. Passei pelo túmulo de Evita, onde vi muitos enfeites e várias dedicatórias, e a luz do sol brilhando no granito preto. Então me sentei na base de uma árvore muito grande

para descansar um pouco. O vento fraco secava meu suor. Por que sempre há uma grande árvore com galhos baixos nos cemitérios? É para confortar os mortos ou para absorver a energia deles e crescer? Será que papai ainda estava escolhendo violões? Meu pai de gênio bom, meu pai que ama violões clássicos mais que qualquer coisa no mundo.

Soube que meu pai e minha mãe estiveram aqui em sua lua de mel. Naquela época meu pai também comprou um violão. Ele disse que minha mãe o acompanhou com muita paciência e escutava com atenção enquanto ele dedilhava os violões um por um. “Foi então que sua mãe, apontando para um dos violões disse: “Este é o seu som”. “Por isso, esse é o violão que está lá em casa. Sua mãe tinha esse tipo de mistério, e foi por isso que eu acabei me apaixonando perdidamente por ela...”, era o que dizia o meloso do meu pai.

Minha mãe e meu pai eram basicamente muito próximos, mas para mim meu pai tinha algo estranho. Eu conhecia muito bem os meus avós paternos, que não me pareciam ter nada de incomum, então acho que era algo próprio do meu pai. Parece que era assim desde pequeno.

Por exemplo, no aniversário de meu pai, minha mãe, desde o início da manhã, começava a fazer as comidas que ele gostava. Meu pai dizia que voltaria cedo para casa, e se fosse atrasar, avisaria. Eu sabia disso também, e quando as atividades do clube da escola acabavam, voltava logo para casa. Porém, quando comecei a ter idade para ter um grau de discernimento, passei a entender melhor a realidade. Nessas ocasiões, papai sempre voltava tarde para casa, e bêbado. Também não avisava nada. Se fosse meu aniversário, ou de minha mãe, isso não aconteceria. Nesses dias, ele sempre estava em casa cedo, nem que precisasse sair mais cedo da empresa ou faltar alegando doença.

Mas, quando ele foi promovido, quando abriu seu próprio negócio, ou até mesmo quando seu melhor amigo morreu em um acidente, ele ficou desolado, e resolvemos fazer um jantar para confortá-lo; enfim, sempre que ele se tornava o centro de algo, e o esperávamos para comer juntos, papai saía fugido. Quando chamávamos parentes e convidados, era ainda pior. No fim, jantávamos sem meu pai, e depois que os convidados iam embora, eu costumava vê-lo chegando carregado e todo amassado.

Desde minha infância até a morte de minha mãe, quantas vezes eu e ela criticamos meu pai?

Meu pai dizia com tristeza, “por mais que eu tente, sinto que acabo criando expectativas nas pessoas e acabo sentindo medo disso. Mas não há nada que eu possa fazer. Então minhas pernas ficam pesadas, e acaba ficando tarde. Fica mais difícil entrar em contato e eu acabo bebendo. Eu penso que se não consigo corresponder às expectativas dos outros, não tenho por que voltar para casa”.

Pensando que isso poderia ser uma doença mental, minha mãe e eu gradualmente cancelamos as celebrações públicas. Sem dúvida, isso era algo que atingia as feridas profundas de meu pai. Eu o admirava por, apesar disso, ele ter conseguido abrir um negócio próprio, mas talvez essa fosse a parte – lidar com suas feridas – que precisava ceder quanto mais ele se esforçava fora de casa.

Mesmo assim, minha mãe e eu continuávamos a inventar maneiras de festejar, por teimosia. Certa vez, na noite anterior ao aniversário dele, depois que meu pai já dormia tranquilamente, secretamente fizemos os preparativos da festa. Enfileiramos os presentes sobre a mesa, cozinhamos sem fazer barulho, e no meio da noite, às 2 horas da manhã, acordamos meu pai para cantar os parabéns de pijamas. Ao colocar em prática essas ideias, sinto que pudemos salvar o papai, de verdade. Assim, no dia real do aniversário, ele ia sonolento para a empresa, e podia voltar normalmente para casa, jantando normalmente à noite. Eu não havia pensado sobre isso até ver a mudança dele. Acho que essa foi a forma de demonstrarmos amor para o que chamam de fragilidade humana.

Eu ouvi minha mãe comentar sobre isso apenas duas vezes.

Uma vez, foi quando eu estava no ensino fundamental. Naquela época, eu e minha mãe ainda estávamos tentando corrigir os maus hábitos do meu pai. Qual era mesmo o motivo da festa? Será que era por que nas férias de verão meu pai havia dito que iriamos viajar para o exterior, e por isso naquele dia havíamos feito um jantar de celebração? Enfim, minha mãe havia feito os preparativos para os tempurás, e estava apenas esperando meu pai chegar para comermos. Eu não aguentava mais, e sabia que meu pai não voltaria para casa

como de costume, então fiz logo um lamen instantâneo e comi. Acabei dando uma colherada para minha mãe também. Minha mãe deu um gole no lamen instantâneo e apenas disse:

“Seria mais sério se ele tivesse outras mulheres, não é?”

“Sim, verdade. Papai se cobra muito, por isso não quer que nossa casa se torne um lugar de regras.” – respondi.

“Mas então, né? Ter sempre que fazer tudo, como fazer os preparativos para o jantar, colocar o óleo na panela de tempurá, organizar os ingredientes e esperar por um jantar que não vai acontecer: para mim, o sentimento é de estar dentro de uma caixa.”

“Aham.” – respondi, achando que ela usava uma metáfora incompreensível.

“Acho que o que sinto agora é parecido com o sentimento de papai quando ele está fora de casa. Meu coração fica apertado em pensar que o que nos atraiu foi esse sentimento. Percebo que ficamos um de frente ao outro nesse lugar de sofrimento e sem salvação. Então, todas as coisas alegres que eu geralmente guardo e as coisas que mantêm meus pés no chão parecem ilusões, e eu me sinto como se estivesse dentro de uma caixa o tempo todo. Sinto como se, por ser amada, por ser especial, eu fosse colocada dentro da caixa. Papai tem em seu coração medo de ser perfeito; por que isso existe dentro dele? Não acho que todo mundo tem esse sentimento, e isso me amedronta.”

“Tudo bem, eu estou aqui. Mesmo se vocês dois estiverem dentro dessa caixa, eu não estou. Não adianta nada ficar esperando por algo que não virá. Melhor fritar o tempurá para mim. Não há problema em deixar em cima da mesa o que sobrar e ir para a cama mais cedo. Acho que para papai vai ser até melhor.” – respondi.

Mamãe riu de canto de boca e começou a fritar tempurá apenas para mim.

A partir daquela noite, mamãe decidiu parar de esperar, mesmo sendo difícil para ela. Claro que de início ela ainda esperava, mas aos poucos começou a cozinhar e comer antes de meu pai. Eu fiquei imaginando duas pessoas

sofrendo, prendendo o fôlego antes de eu nascer. Senti como se estivesse assistindo a um homem e uma mulher sofrendo por esse grande amor.

Certo dia, eu e minha mãe fomos a Aoyama[127] fazer compras, e a meu pedido fomos visitar o Spiral Building[128] para ver uma exposição. Um artista estrangeiro havia construído um pequeno prédio para exibição. O público que veio ver a exposição podia se agachar para entrar na pequena construção com janelas coloridas e olhar de dentro para fora. Quando eu disse “vamos entrar”, minha mãe respondeu: “vou esperar aqui fora”.

Convidei persistentemente – “vamos entrar”, porque o interior era o destaque da exposição, mas minha mãe disse que ficaria esperando. “Que estranho...”, pensei comigo. Naquela hora, minha mãe tinha os mesmos olhos de meu pai quando ele falava que não conseguia voltar para casa. Eu acho, de verdade, que o ponto que os ligava inseparável e profundamente era uma ferida na alma.

Entrei na pequena sala, que tinha o tamanho de uma das sepulturas alinhadas neste cemitério, e foi divertido olhar pelas várias janelas, olhando os pequenos móveis e as pinturas em exibição. E depois sai. Minha mãe me esperava sorrindo, e tinha voltado a ser a mãe de antes.

“Vamos beber alguma coisa? Estou cansada” – disse eu, e convidei minha mãe para um café caro, com preço de Spiral Building.

Depois de beber feliz a deliciosa e sofisticada xícara de café, mamãe, ainda feliz, de repente começou a falar. Minha mãe era esse tipo de pessoa. Ela não gostava de ambiguidades. E quando ela colocava algo na boca, sempre

[127] Aoyama é um dos bairros mais ricos de Tóquio, localizado na parte noroeste do distrito de Minato. A área é conhecida por suas casas de moda internacionais, cafés e restaurantes.

[128] Spiral, também conhecido como o Wacoal Art Center, é um edifício multiuso em Aoyama, Tóquio, Japão, projetado pelo arquiteto Fumihiko Maki. Foi encomendado pela empresa de lingerie Wacoal e concluído em 1985. Spiral é um destaque da vida cultural em Aoyama, apresentando eventos de música, arte, cinema, moda e teatro. A característica definidora do edifício é uma rampa em espiral aparentemente flutuante (15 m de diâmetro) que circunda o espaço da galeria posterior e sobe até o segundo andar. A fachada externa é de alumínio e vidro e reflete a natureza confusa da paisagem urbana circundante.

parecia que era a última coisa no mundo que comeria ou beberia. Sempre achei isso muito doloroso para ela.

“Agora há pouco, você deve ter achado estranho, não? O que eu fiz?” – disse ela.

“Mamãe, você tem medo de entrar em uma caixa? Aconteceu alguma coisa no passado?” – comentei ainda.

“Até hoje eu nunca falei sobre isso, mas você sabe que sua avó ficou doente e foi internada. A vovó se suicidou. Por estar em um surto mental, não encontrando uma faca, pegou um estilete de lápis e cortou os pulsos. Ela era uma pessoa muito habilidosa.”

Eu não sabia disso. Eu sabia que ela havia morrido muito decepcionada, mas nenhum dos parentes me contou sobre isso.

“Que idade você tinha nessa época, mãe?” – perguntei.

“Na época eu tinha oito anos.” – disse minha mãe, sem fazer drama.

“Eu morava com a vovó quando ela começou a ficar diferente. O vovô não vinha mais em casa, e a vovó começou a ficar com medo quando eu ia pra escola. Certo dia, quando cheguei em casa, da escola, havia uma casinha de papelão dentro de casa, e era do tamanho daquela da exposição, vovó tinha feito essa casinha e estava me esperando. Havia janelas recortadas, dentro havia uma mesa de brinquedo e velas acesas. Tinha até papel de parede pintado com cuidado, e o interior tinha uma estampa floral. Era uma casa de papel muito bonita e delicada, porque ela gostava de pintar. Vovó me pediu, chorando, que eu morasse ali naquela casa que ela tinha construído para mim. Então decidi fazer isso por ela.”

“Sério?”

“Eu morei naquela casa por duas semanas aproximadamente. Apenas ali dentro, completamente. Eu não dei um passo para fora. A vovó me trazia um penico, me mantinha limpa e cuidava de mim, me trazendo comida sempre. A luz do sol brilhava pelas janelas da sala nas janelas da casinha.”

“Mamãe, você teve muita coragem.”

“Essa foi a única coisa que pude fazer por ela. A vovó parecia muito feliz quando ela estava cuidando de mim. Ela sorria. Era divino. Essa era a única maneira de agradar a vovó, que vinha chorando desde que o vovô partira. E para mim, seu avô era um estranho que vinha apenas ocasionalmente, então a vovó era tudo que eu tinha.”

“Ahhhh...”

“A professora veio me ver porque eu não ia à escola, fiquei sob custódia do Estado, e a vovó foi para o hospital. Depois disso, como você sabe, minha tia me adotou e me criou.”

“Deve ter sido uma experiência indescritível, não é?” – disse eu. Minha mãe acenou com a cabeça, concordando.

“Até hoje, de vez em quando, sonho que quando abro os olhos estou dentro daquela casa de papelão. Eu me enrolava e sentia a textura áspera do papelão, o sol fraco entrando pela pequena janela, iluminando o padrão floral roxo que a vovó, minha mãe, tinha desenhado, sentia o cheiro da tinta, e depois o cheiro de sopa de missô. Os barulhos divertidos e animados feitos pela vovó. Era como quando ela esperava o vovô chegar. E então eu não conseguia sair, quando tentava sair. Tinha medo de que, se saísse, a vovó chorasse, aos gritos. Eu ficava parada o dia todo dentro da caixa. Me enrolava e ficava sem me mover... Acordava me perguntando “será que hoje vou conseguir sair?”. E, em algum lugar, eu sabia que quando saísse dali seria a hora de me separar da vovó. Sentia como se não tivesse para onde ir. Até pensei em sair e ligar para o vovô, em Paris. Mas pensava comigo mesma que isso iria me separar da vovó. Então decidi que se eu morresse, tudo bem, ficaria ali até o fim.”

“É mesmo...”

Nesse momento, conheci o segredo da personalidade de minha mãe. Eu me pergunto se alguma parte de minha mãe ainda está naquela casa de papelão.

“Então, quando papai não volta, meu mundo acaba voltando para aquele mesmo lugar. Eu sinto que esse tempo vai durar para sempre. Eu sei que estou

intencionalmente presa naquele momento porque ali sou amada, mas é doloroso e difícil de aguentar.”

“Já contou essa história para o papai?” – perguntei.

“Não, não contei.”

Minha mãe sorriu .

“Não quero contar.”

“Por que não?”

“Não quero que ele saiba das minhas fraquezas.”

Minha mãe era o tipo de pessoa que faria o que quisesse se assim decidisse. Perguntei-me se ela não teria decidido não falar sobre isso, antes mesmo de seu casamento. Até morrer, minha mãe não contou isso ao meu pai. Enquanto eu pensava nisso, a luz da tarde lentamente esmaecia e se via a luz dourada do crepúsculo.

Eu olhava fixamente para as grandes folhas sob a árvore. Raios de sol dançavam em meus pés, criando delicadas sombras. Vários pares de amantes passavam de braços dados. Alguns cães vieram até mim e foram embora. Foi um momento tão silencioso que esqueci que estava em um país estrangeiro.

A cruz no topo da torre brilhava ao sol.

Daqui um tempo, voltarei para o hotel, vou elogiar o violão novo de papai e ouvir sua performance. E então...

“Hoje à noite, quando formos jantar, será que conto ao papai sobre o passado de mamãe?” – pensei comigo.

Mas logo desisti. “Isso só deixaria meu pai triste e arrependido”, pensei. A pequena escuridão dentro dele, que combinava com a pequena escuridão de dentro da minha mãe, talvez o levasse a lamentar-se do sofrimento e do amor trocado entre eles.

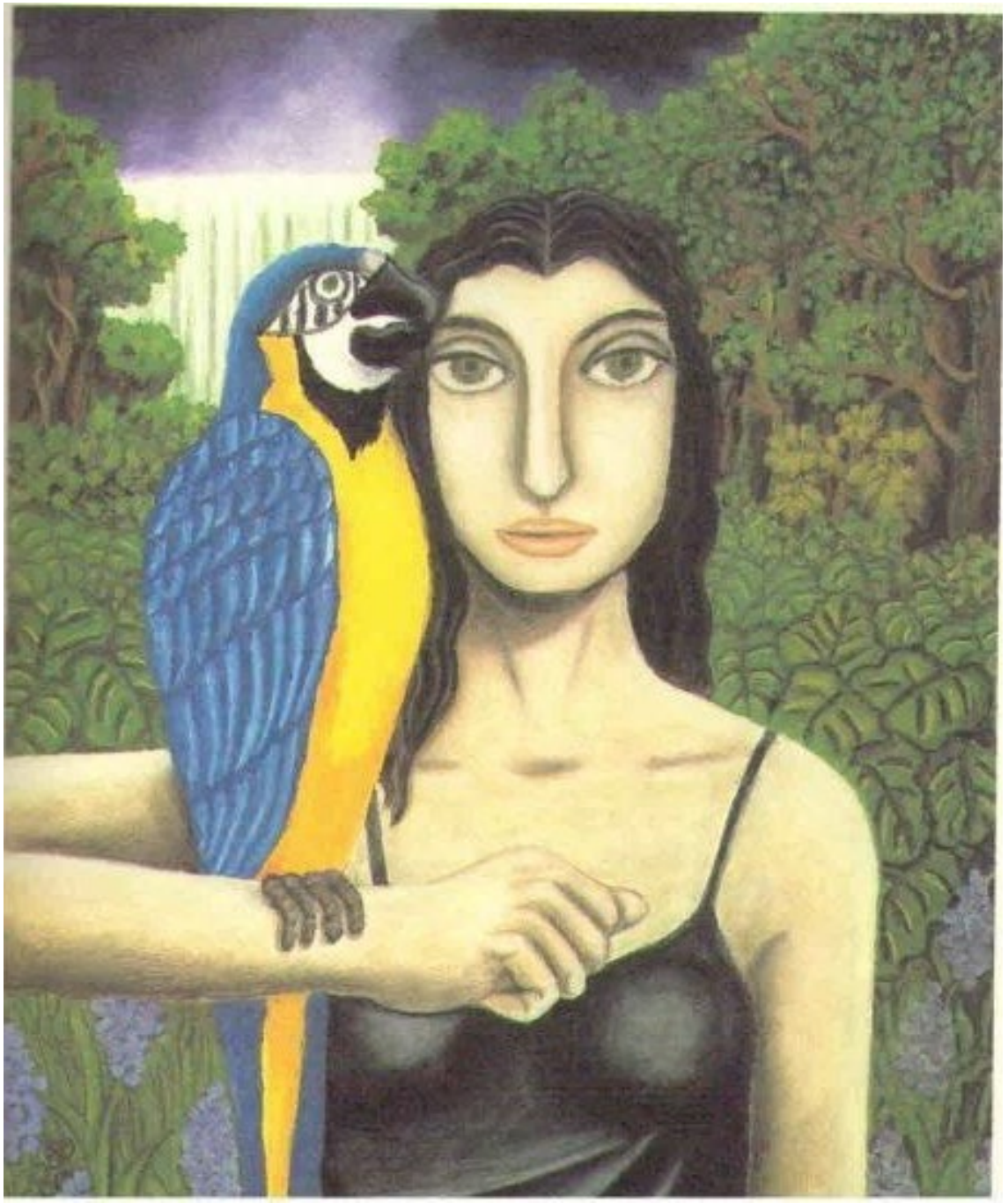
E qual seria a minha escuridão? Eu não tenho problemas em voltar para casa quando estão me esperando, nem tenho medo de caixas. Porém acredito que algum dia isso possa surgir dentro de mim. Seria o meu processo de amadurecimento. Como vou enfrentar isso? Como vou lidar com isso? Eu ainda sou jovem, não conheço o medo. Chego a ansiar por isso, quero ver no que vai dar.

Em minha família, que vista do lado de fora parecia tão harmônica e doce, existe, na verdade, uma pequena e profunda escuridão. Essa escuridão tem a mesma tranquilidade deste cemitério, que esconde as histórias de suas riquezas. E disso não preciso me envergonhar.

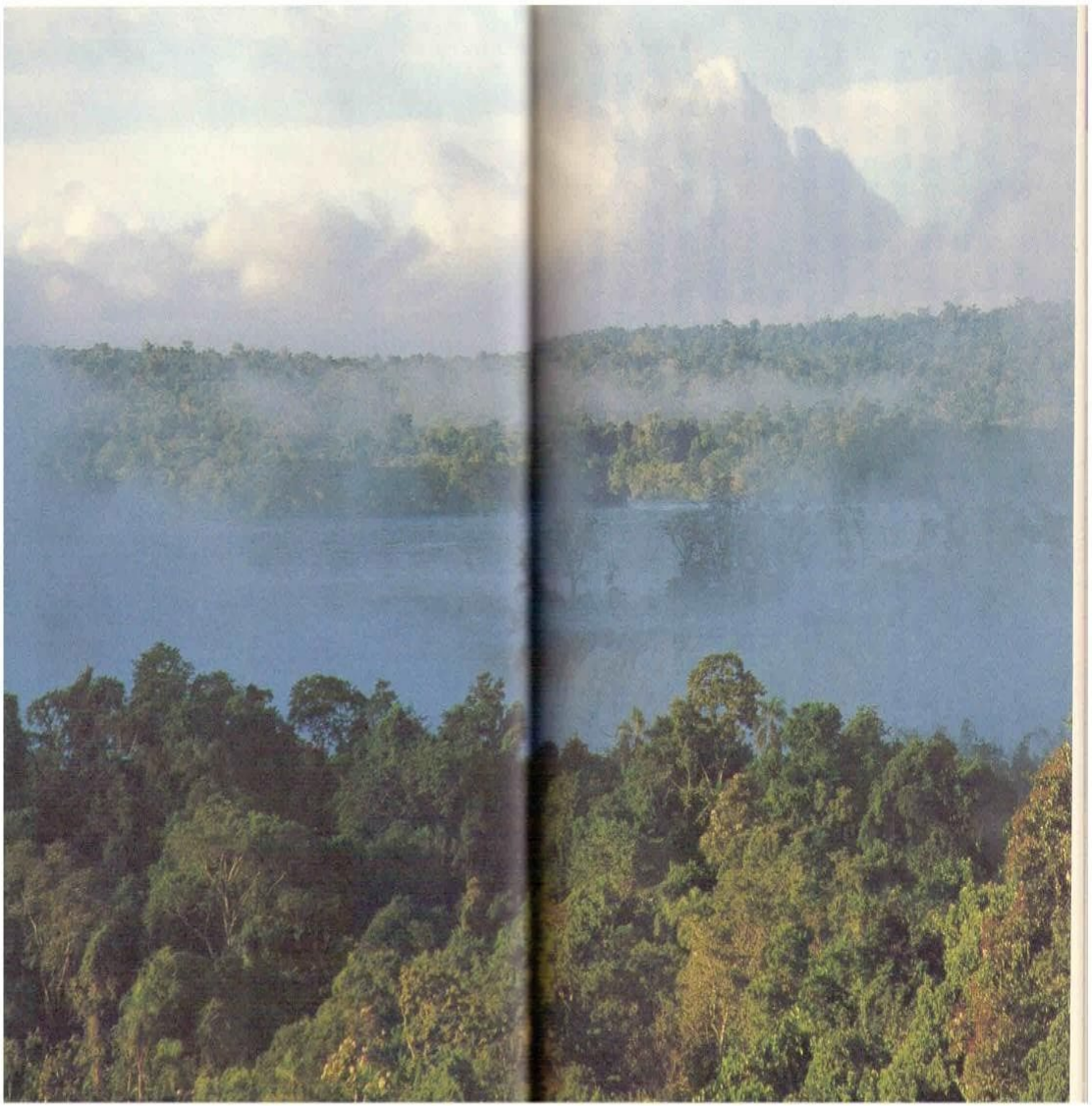
Protegida pelas folhas que brilham ao sol, continuei pensando nisso.

ANEXO 2 - *Do lado de fora da janela* (tradução)

4. Ilustração - Moça com arara pendurada no braço *(Do lado de fora da janela)*



5. Ilustração - Fotografia panorâmica do parque Nacional do Iguaçu tendo ao fundo as Cataratas do Iguaçu *(Do lado de fora da janela)*



6. Ilustração - Fotografia panorâmica das Cataratas do Iguaçu vista de um helicóptero *(Do lado de fora da janela)*



7. Ilustração - Fotografia panorâmica das Cataratas do Iguaçu vista de frente *(Do lado de fora da janela)* - edição de bolso



DO LADO DE FORA DA JANELA

“Por acaso, parece que eu peguei um terçol, tô até sentindo algo estranho dentro do olho.” – disse Shinji.

“Na trilha de hoje, o tempo ficou seco e o ar sujo o tempo todo, né?”

Eu estava jogada na cama e já estava quase cochilando de tanto cansaço, porém, quando ele começou a falar me esforcei para respondê-lo. Quando olhei para ele, ele estava sentado numa cadeira perto da janela, e esfregava os olhos. O rosto iluminado pelas luzes do chão dava a impressão de que estava muito cansado. Porém, ao ter terminado a viagem de um dia todo, a expressão facial dele estava perfeitamente relaxada. A delicadeza da luz, com seu brilho cor de laranja, envolvia-o. Cercado pela suave luz laranja, parecia tão feliz quanto uma criança sentada em frente à lareira olhando para o fogo. Fluía pelo quarto um ar de total tranquilidade. Foi um incômodo tirar o cansaço e a sujeira da longa viagem com um banho, e ainda era um incômodo trocar de roupa, então era hora de relaxar até o jantar, que seria tarde, vestindo apenas um roupão de banho.

“Acho que tem colírio para terçol, depois vou procurar. Ou talvez eu não tenha trazido.” – disse eu.

“Não sabia que tinha algo para isso. Se tiver, será bom.” – respondeu Shinji.

A propósito, nunca o vi usar colírio em minha vida, pensei, virando-me e olhando para o teto. Claro, eu também não sabia que tipo de colírio ele costumava usar. Sua sombra balançava levemente no teto.

Uma das minhas coisas favoritas em viajar sozinha é que posso esquecer completamente a solidão. Sou apenas responsável pela minha própria vida, e não tenho nada que esteja sempre arrastando, mas não estou sozinha. Dessa forma, posso compartilhar o tempo de forma mais medíocre e casual. Essa alegria... A tranquilidade começava a surgir no fundo do meu estômago. Embora eu não estivesse em um país totalmente seguro, eu estava completamente em paz. Lençóis limpos, iluminação fraca, janelas grandes, tetos desconhecidos,

pequenos sons em língua espanhola que vinham da TV. Apenas a superfície do meu corpo queimado pelo sol estava quente. Lentamente uma onda de sono vinha e aos poucos minha consciência se esvaía. Raramente me sinto eufórica quando estou feliz, mas naquele instante pude sentir a euforia da felicidade. Será que é assim que as pessoas se sentem quando o corpo, a mente, o tempo e as circunstâncias estão todos bem equilibrados?

Em relação a ele, eu me perguntava, “quantas paisagens ele ainda não teria visto?”. Eu não sabia praticamente nada sobre ele. O que sabia era que ele era cinco anos mais velho do que eu e que tinha voltado há pouco tempo da Europa, para casa, de fato. Soube que ele abriu uma empresa de turismo para japoneses com um amigo na Espanha e, como uma empresa que opera na Europa, especialmente na Espanha, era pequena, mas bem estabelecida, e ele acreditava que tinha uma base sólida para ampliá-la. E por isso recentemente voltou ao Japão para abrir um escritório. Também soube que fez uma viagem ao México três meses antes e estava pensando em viajar para as Cataratas do Iguaçu – onde estamos agora, mas desistiu por causa de uma dor de estômago e acabou voltando para a casa de Los Angeles. Ele me dizia que, quando pequeno, viu na TV as enormes Cataratas do Iguaçu, e decidiu que se um dia viesse à América Latina, com certeza viria para cá. Por isso, quando teve um tempo livre, convidou-me para este desafio. Uma viagem ao norte, saindo de Buenos Aires até as Cataratas do Iguaçu.

Achei que ele poderia tornar a viagem mais fácil porque falava espanhol, mas a viagem foi melhor do que eu esperava. Sob o sol quente e o céu profundo e assustadoramente azul, sentia que minha composição física havia mudado. Eu não pensava muito se estava quente ou frio, ou no que aconteceria amanhã. Apenas fazia o que estava diante de mim, e não pensava em nada de extraordinário. Durante toda a viagem esse tipo de sensação estava por toda parte. Shinji era o companheiro de viagem perfeito. Ele tinha como temperamento não se importar nem um pouco com nada. Ele fingia não ver minha pequena chateação e minha cara mal-humorada. Trabalhando com ele, que costumava viajar, aprendi a fazer minhas próprias coisas. Ele fazia suas próprias coisas e nunca fazia as pessoas perceberem o estresse acumulado quando ele dependia delas, mesmo que para pequenas coisas. Ainda que ele

fizesse uma farra e deixasse a carteira cair, ele ficava calmo e sempre mudava encantadoramente.

Estava escuro e eu não conseguia ver nada, mas deveria haver uma enorme cachoeira do lado de fora da janela.

Ao abrir a janela, achando que fosse minha imaginação, conseguia ouvir o “chuáaaaa” da cachoeira ao longe. Este é um hotel de luxo do lado argentino, e me disseram que dava para ver a cachoeira do meu quarto, mas como cheguei à noite, só conseguia ver o meu rosto no vidro da janela. Quando abri a janela, vários insetos entraram, mas eu ouvi o som da cachoeira por um tempo sem me preocupar com isso. Do lado de fora da janela, eu nunca havia visto uma escuridão tão profunda, espalhando-se pesadamente. Em seguida, havia um leve cheiro de água. Mesmo quando a janela estava fechada, o som persistente da cachoeira permanecia no quarto.

“É uma noite incrivelmente escura.” – disse Shinji.

“No Japão, não há o interior de uma montanha com essa grandiosidade. Parece que a água desliza com uma viscosidade.” – respondi.

“Parece que vamos ser esmagados.”

“Se você cortar um pouco os ramos da glória-da-manhã[129], para que possam germinar facilmente e mergulhá-los na água, eles podem brotar pela manhã, mas quando você vê o galho cortado germinando, não pensa sempre que a vida é preciosa ou bela, mas sim que é algo que causa nojo. É descarado, cru e forte, porém, nos deixa profundamente impressionados. Esse sentimento é parecido com o que sinto com a natureza daqui, é tão poderosa que, mesmo quando estiver se sentindo fraco, é tão intensa que chega a ser desconfortável.”

“Dentro dessa natureza consigo imaginar os seres humanos nus, completamente desprotegidos, com uma essência de vida frágil e com medo nas profundezas do seu ser. Enquanto onças, macacos, plantas desconhecidas e

[129] Glória-da-manhã (*Ipomoea purpúrea*) é uma trepadeira volúvel e anual, de rápido crescimento, excelente para cobrir rapidamente pequenas estruturas. Seu caule é herbáceo e delicado, recoberto por finos pelos amarronzados.

insetos estranhos parecem mais vivos que os humanos. Acho que não há nada que ganhe disso."

"É completamente diferente da natureza japonesa."

"A natureza do Japão é mais tênue. Se vivermos aqui por muito tempo, com certeza nossa alma, aparência e modo de pensar mudarão."

Tínhamos conversas isoladas como essa.

Depois disso, mesmo que a história fosse aos poucos para um papo sobre sexo ou uma fofoca comum entre conhecidos, o tom da conversa não mudava e o tempo fluía tranquilamente. Quando estão em silêncio, conversando ou matando o tempo, os seres humanos são muito mais naturais.

Enquanto conversávamos, lembrei-me da literatura latino-americana. Havia algo que eu não conseguia compreender na literatura sul-americana, diferentemente daquilo que tinha lido dentro das delicadas e suaves quatro estações do Japão. Sinto que ao atravessarmos o texto, de modo geral, ele ganha uma força vital selvagem de maneira abrupta, em que a beleza e a vida relacionam-se de tal maneira que são logo entendidas como uma força assassina. Há uma visão de mundo que consiste em uma loucura próxima da elevação espiritual e, ao mesmo tempo, a vida segue a simplicidade do cotidiano. Quando vim para cá, essa sensação tão forte foi revivida e senti que passei a entender um pouco mais essa impressão tida nas obras. Essa força que a lógica dos seres humanos não consegue explicar é a vitalidade venenosa que faz florescer essas flores e que esses homens e mulheres sugam da terra. Na profunda escuridão misturavam-se várias sensações desordenadamente, e vinha da selva um ar abafado e de fruta não madura, talvez os espíritos existam, eu não conseguia vê-los, mas eram espíritos de cores terríveis...

Apenas, eu os sentia cada vez mais perto. A noite escura parecia entrar no quarto, rompendo o vidro da janela de onde sentia o conforto do ar condicionado.

A sala de jantar do hotel era incrível, mas não estava totalmente iluminada.

No carrinho de bufê, os aperitivos e as sobremesas estavam lindamente servidos. Depois de me servir, sentei-me e, enquanto comia um pouco, bebia um delicioso vinho argentino, e em seguida, um garçom de uniforme branco impecável veio tirar o pedido principal. Fazia muito tempo que eu não vestia uma saia e ele usava uma camisa. Eu desejava há tempos fazer uma reserva em um hotel de alta classe, como esse no final da viagem, então estava feliz por estar ali. Nós conversamos sobre isso como um casal de idosos, e na verdade era um hotel que não nos decepcionou. Natureza, ambiente, paisagem e essa estranha escuridão e tranquilidade se misturavam, criando um clima único, que podemos afirmar como completamente romântico. Nós comíamos em silêncio. Estava tão cansada que ficava rodando o vinho e não percebia que nada era dito. Mas sabíamos que era um silêncio que não fazia mal um ao outro. Parecia um sonho tênue e escuro, o que fazia com que as pessoas que perambulavam pela sala de bufê parecessem fantasmas. Então, ao observar daqui por um tempo o contraste entre a luz intensa e as sombras da América Latina, percebia estar em um mundo tão tênue que parecia que meu corpo desapareceria. À medida que meus olhos iam se acostumando, parecia que a cor da comida ia ficando cada vez mais clara e bonita. A cor laranja-escuro das frutas fazia sombras...

Quando ficamos cheios e bêbados, saímos para ver as estrelas no jardim, do lado de fora do restaurante, e a grama que estava molhada com o orvalho da noite brilhava. Não sei quantas pessoas olhavam para o céu. Havia um monte de idosos americanos. Será que eles teriam a idade apropriada para se hospedar em um lugar tão alto?

Estávamos deslocados, como se fôssemos a filha e o filho deles. Mesmo assim, quando eu perguntava "Qual é a constelação Cruzeiro do Sul?", eles me respondiam gentilmente. Eu procurava uma constelação muito menor do que aquela, e ao responder com “Ah, é aquela? Ou esta?”, a alegria da viagem veio ao meu coração. Eu senti como se estivesse aqui, com essas pessoas, há muito tempo.

Como o hotel ficava dentro de um parque nacional, provavelmente dentro da escuridão haveria cobras e onças[130]. Ao pensar nisso senti um pouco de medo, mas percebi que, caso acontecesse alguma coisa, não haveria nada a ser feito. Não havia como evitar nada, essa foi a postura estranhamente passiva cultivada durante toda esta viagem. Nesta terra de tragédias sangrentas provocadas por essa dura relação da natureza com o poder político, onde os condores voam em um céu azul-escuro e o espaço é preenchido com um cheiro profundo de vida, a cultura latino-americana acabaria cobrindo-se disso e seguindo esse fluxo? Se desprender de tudo ou possuir uma força poderosa: talvez a cultura daqui só tivesse essas duas escolhas. Pensando nisso, dei-me conta de que a cultura da América Latina, que até agora estava distante, se aproximava de minha alma repentinamente.

Na manhã seguinte, quando acordei, assustei-me ao ver a sombra de alguém na fresta da cortina grossa que bloqueava a luz. “Ah, é mesmo, estou viajando com uma pessoa”, pensei ainda sonolenta. Em minhas poucas experiências, com ele, quando acordo pela manhã, sinto como se ele estivesse sempre olhando, nessa posição, para fora da janela. E então, fico vulnerável diante dessa cena. Uma das coisas que mais gosto nele é a maneira como ele faz essa pose. Com as costas ligeiramente encurvadas, os joelhos apoiados e o rosto como se estivesse pressionado contra o vidro da janela, podia ver agora, diante de si, uma das maiores cachoeiras, com a qual ele havia sonhado, e que, mesmo ao longe, surgia lentamente como um respingo de água.

Eu imaginei isso antes de me levantar e realmente olhar pela janela. Ontem, devido à profunda escuridão, não pude ver as linhas magníficas e a água do lado de fora. Mas agora estou mais preocupada com o que está acontecendo dentro da cabeça dele. O que será que ele está sentindo? Vendo apenas suas costas não conseguia saber. Ele estaria animado ou apenas distraído?

Na época da publicação de um guia espanhol por uma editora para a qual trabalhava, por acaso conheci Shinji quando eu coletava dados para a publicação. Naquele momento, ele já estava no Japão há muito tempo. Nessa

[130] A autora usa o vocábulo “puma”, baseando-se no termo utilizado para definir as onças na América do Norte, que é o termo usado no Japão. Aqui, optamos por traduzir como onça.

época, eu não morava junto de meu marido, mas depois me casei, e Shinji também havia casado com uma moça japonesa, que era subordinada dele na empresa espanhola. No entanto, isso não se tornou um obstáculo real para nós dois, que nos encontramos naturalmente.

Era um relacionamento profundamente tranquilo.

Eu achava que nós dois não éramos malucos o suficiente para muita excitação, tampouco para perdermos a calma. Como estudantes do ensino médio, éramos completamente inábeis para esta situação. Em uma noite de forte chuva, recebi um telefonema dele pedindo-me para se abrigar da chuva em minha casa, respondi que se viesse, poderia pernoitar. Naquela noite dormimos sem fazer nada. Assistimos TV até tarde, cozinhamos yakissoba, comemos e, antes que percebêssemos, adormecemos profundamente. No dia seguinte, a chuva forte continuava em uma manhã escura, ele olhava pela janela naquela mesma posição.

“Um domingo assim, de chuva, não dá vontade de sair de casa, né? Posso ficar mais um pouco?” – disse ele.

Fiquei surpresa ao me dar conta do anel no dedo anelar dele. Percebi que eu sempre acabava olhando fixamente para ele. Ao ouvir as histórias de traição das pessoas ao meu redor, eu sempre pensava que era diferente. Eu acreditava, sem preocupações, que estando comprometida, tendo uma vida tranquila, e de vez em quando encontrando meu marido, algum dia poderia ter um filho com ele e ainda poderíamos morar juntos, porém, de repente, minha vida era como uma manhã em que o estômago passa a doer aos poucos. A chuva escorria pela cidade, soprada pelo vento como uma película cinza esvoaçando. Os galhos da árvore balançavam ruidosamente, como se estivessem adicionando cor a uma tela e o mundo tivesse parado. A sala estava vagamente iluminada e a forma dos ossos de suas costas parecia um arco, que era lindo de se ver.

“Sem problemas.” – disse eu. Sentei-me ao lado dele e olhei para fora, pela janela. Não havia nada, como eu imaginava, do lado de fora, e comecei a achar a chuva belíssima.

E, naquele momento, as memórias de minha infância de repente vieram ao meu coração vividamente, e uma grande onda de emoções surgiu, como se a sensibilidade da menina tivesse voltado, e fiquei um pouco chorosa. Eu me pergunto por que me esqueci disso. Por que as coisas importantes acabam sendo esquecidas cada vez mais? Aliás, fiquei chocada que isso tenha acontecido há tanto tempo.

Sim, minha vida é muito pacífica e nada de estranho aconteceu, mas quando eu era pequena, houve uma coisa muito curiosa.

Isso foi quando eu tinha sete anos. Minha avó estava em estado crítico, e meu pai e minha mãe, que eram primos casados, colocaram-me para dormir como filha única, e depois foram ficar com ela no hospital.

Eu era um modelo de criança tranquila, que não temia nem um pouco ficar sozinha em casa. Lembro-me de que naquela noite me despedi de meus pais com “vão com Deus”. Naquela noite, como sempre fazia, dormi abraçada ao ursinho que minha avó havia comprado para mim. Eu sabia que algo estava errado com minha avó, mas não poderia dizer que sabia o que significava a morte. No entanto, orei inocentemente para ver minha avó novamente e dormi.

Não havia ninguém em casa e eu podia sentir claramente as frutas gelando dentro da geladeira. Não havia som, ninguém se importava com as frutas, o tempo passava silenciosamente e esfriava... Então acordei depois de um sono leve. Era madrugada. A voz de um pássaro ecoava alta e limpa, atravessando o céu. Involuntariamente, estendi a mão para tocar no urso que dormia ao meu lado. E então, como não toquei nele, olhei para o lado e dei um pulo da cama. O ursinho não estava lá.

Mesmo estando meio dormindo, fiquei olhando ao redor do quarto. Então, por algum motivo, o urso havia me dado as costas, olhava para fora da janela e estava sentado com o rosto pressionado contra a grande janela que dava para a varanda. Mas não havia ninguém. Quem fez isso? Fiquei surpresa. Mesmo estando com medo, mas não querendo ficar mais apavorada, fui até a janela, sentei-me ao lado do urso por um tempo e fiquei olhando para fora. Era um amanhecer maravilhoso. As nuvens refletiam azul-claro e rosa, e o mundo era

cercado por algumas palavras mágicas e de celebração, e dava para imaginar que não havia nada de ruim nele. Parecia que depois da sujeira que havia ocorrido na noite anterior, Deus havia limpado tudo rapidamente, com uma vassoura de cores translúcidas.

Por um instante, senti-me perdida, com um sentimento genuíno de que o urso queria ver algo lá fora. Depois de olhar voltaria para a cama, porém ao ver sua silhueta por trás, olhando pela janela, senti algo solitário e triste, então peguei-o no colo e voltamos a dormir juntos.

Vovó morreu naquela noite.

Eu ainda não sei o que foi aquilo.

Acho que a ideia mais plausível é que eu era jovem e tive sintomas temporários de sonambulismo, por causa da preocupação com a vovó, e estava convencida dessa explicação. Entretanto, eu tinha medo de jogar o urso fora e, por alguma razão, mesmo hoje, ele está no meu quarto. Mas havia me esquecido completamente por que não o joguei fora.

Naquela manhã, uma bela nuvem laranja se espalhava na frente do urso. A beleza do amanhecer era de tirar o fôlego. A atmosfera, que não estava poluída com gases de escapamento, era transparente, e só de olhar parecia transmitir a sensação fria da brisa. Mesmo assim, me sentia muito sozinha. Talvez porque eu estivesse com medo de minha avó morrer, ou talvez por estar sozinha em casa, sem sentir ninguém por perto, provavelmente devido a essa profunda tranquilidade. Abracei o urso com força e dormi.

A solidão sentida na vida é como as costas do urso: embora ele pareça triste, se você o virar para frente, ele está inesperadamente entusiasmado, olhando para a bela vista lá fora. Além disso, talvez esteja apenas lembrando-se de um belo momento de deleite. Possivelmente, a coisa mais solitária naquela manhã tenha sido o meu coração, que adormeceu quando enterrei meu rosto no urso. Os pais dos meus pais morreram, em algum momento meus pais morrerão, eu também morrerei, porém esse genuíno cheiro da vida que emana da pele do mundo é aquele que existe apenas no mundo dos sonhos das crianças. Qual seria essa sensação? Será que eu estaria sentindo a profundidade eterna?

O café da manhã havia sido suficiente e saímos para ver a cachoeira. Durante todo o dia, ele estava ansioso para ver a cachoeira de diferentes ângulos. No entanto, aonde quer que fôssemos, a cachoeira era adornada com um som altíssimo de muita água e era tão grande que meus olhos não conseguiam apreender. Por meus olhos estarem acostumados apenas às pequenas coisas comuns de Tóquio, senti como se não tivesse a capacidade de assimilar o tamanho da cachoeira. Era tão grande que eu não conseguia ter uma noção de escala ou distância, e me senti como se estivesse em um sonho.

Quando eu andava dentro do parque, frequentemente podia ver pequenos fragmentos de cachoeira, como se fossem pequenas cachoeiras, mas ainda havia as grandes cachoeiras, e a quantidade de água era enorme, que caía com a mesma força de um balde virado de uma vez. Ficávamos encharcados sempre que parávamos na ponte. Por que a cor da água era marrom? Essa água lamacenta se tornava uma torrente e espirrava, fluindo violentamente contra o céu azul profundo, criando um pequeno arco-íris que pairava sobre ele.

Havia muitos arco-íris sobre a enorme cachoeira, que podiam ser vistos ao longe, e lindas borboletas pareciam voar ao redor dela. O lago da cachoeira era tão grande quanto o mar, e os respingos dela eram como um fio branco tecido em várias camadas. As pessoas ao redor me diziam: “Lamento que a água não esteja transparente hoje”, mas achei o contraste entre a cor do céu claro e o riacho lamacento marrom estranhamente agradável, e não importava quantas vezes eu olhasse, ficava emocionada. Do jeito que estava, parecia que o poder dessa cachoeira tinha uma cor própria para queimar os olhos.

Na semana passada, quando ainda estavamos em Buenos Aires, conhecemos três holandeses em um bar dizendo: “Fomos à cachoeira na semana passada!”. Eram dois jovens aparentemente gays e uma senhora de cadeira de rodas. Os três estavam muito alegres, bebendo muitas cervejas e rindo. E quando a senhora queria ir ao banheiro, eles se organizavam para levá-la e ajudá-la, com extrema delicadeza e rapidez. Embora fosse uma combinação estranha, não perguntei sobre que tipo de relacionamento eles tinham. Shinji disse em voz baixa: “Será que na Holanda, por viajar com pessoas com deficiência, recebe-se apoio financeiro do país?”. Mas parecia tão divertido que

eu não conseguia pensar em nada além das palavras “dar” e “receber” de forma recíproca. Nesse relacionamento havia uma calma onde não havia cobrança. Talvez, se fossem japoneses, enquanto agradecessem um ao outro, ficariam aguentando calados, sem reclamar, e isso arruinaria a viagem, por isso, achei que deveríamos observar para aprender com eles. Senti que havia uma sensibilidade e um equilíbrio adulto que eu não entendia, e sem perceber tivemos uma longa conversa com eles, e fiquei os observando demoradamente. Então, eles disseram: “Os sapatos de chuva de vocês não são bons, eles estão encharcados e enlameados!”. Por isso, saímos para a cidade no dia seguinte para comprar sapatos.

A rua principal estava lotada de gente. Jovens, idosos, estrangeiros, locais, ladrões, freiras, bebês e casais estavam todos misturados, todos estavam vestidos com cores lindas, eu senti como se não visse as pessoas e suas expressões faciais há muito tempo no anoitecer da cidade, só porque eu realmente queria sair. Em Tóquio, não sei bem como explicar, mas havia quem apenas trabalhasse e caminhasse com um objetivo, ou havia aqueles que acabavam descansando demais. Havia ainda aqueles, com uma sensação única de tranquilidade no rosto, que assim que tivessem um tempo de folga, sairiam para passear. Se o tempo for maleável, como uma borracha, eles sentem que podem passá-lo lentamente.

Os rostos dessas pessoas se pareciam com os das pessoas que esperam por outras, no entardecer, em um café em Paris. O sol brilhava, então pela primeira vez no dia pediriam um drinque, e o cansaço do dia todo se derreteria dentro do brilho do sol do oeste.

Essa misteriosa vivacidade entrelaçava nossos corações. Não era apenas por poder beber um drinque, ou ficar feliz por ter terminado um dia de trabalho, ou ainda ficar ansiosa pelo jantar, eu apenas fiquei animada em mergulhar dentro dessa energia, e assim poder descrever o rosto das pessoas bronzeadas pelo sol.

Entramos em uma loja de sapatos que parecia um lugar barato, e procuramos os tênis que pareciam os mais baratos possíveis. Eu queria sapatos azuis e Shinji queria sapatos vermelhos. Um bonito atendente da loja, ainda

adolescente, vestido com um uniforme muito estranho e que não combinava em nada com ele, correu por toda a loja em busca de tênis do meu tamanho. Quando me sentei para calçar os sapatos, encontrei uma cicatriz enorme que cobria metade de seu rosto.

Quando Shinji perguntou "foi um acidente de trânsito?", “isso mesmo”, retorquiu, explicando que tinha sido um acidente de motocicleta e estava feliz por ter sobrevivido, respondeu sorrindo apertando os grandes olhos. Então correu novamente para procurar meus tênis como se nada tivesse acontecido. “Me desculpe, só tem tênis vermelhos na loja principal, por que vocês não usam os azuis juntos?”, disse ele, sorrindo novamente. “Ah, não tem problema!”, e comprei os tênis iguais. Estou usando os mesmos sapatos desde aquele dia. Embora não soubesse muito sobre ele, era estranho usarmos os mesmos tênis. Entretanto, para ele, acho que devo me parecer muito com uma adolescente apaixonada. Por exemplo, ao olhar em volta e ver o peito dele refletido na janela, me pego pensando “o que é isso? Isso é o meu corpo?”. As nossas mãos, os ossos aparentes da nuca e o formato do peito do pé, que calçava o sapato igual, também eram parecidos. E toda vez que eu via os sapatos combinando, lembrava-me daquele rapaz e de sua cicatriz que era como uma marca única. Imagino que ele, ocasionalmente, sentia que viveria sem se arrepender do acidente. Será que ele acha que algum dia será curado? Será que pensa em economizar dinheiro e fazer uma cirurgia? Será que ele não se importa? Eu não sei. Porém, sentia que ele não ficava remoendo essa questão. Um rosto bonito que dava risadinhas, dizendo: “usem combinando!”.

Se olhávamos demais para a cachoeira, nossos olhos ficavam estranhos, então resolvemos pegar o primeiro helicóptero da tarde. Depois do almoço, ficamos passando um tempo no jardim do hotel, onde havia um lugar com uma corda azul fina, que costumava ser usada para empacotar embalagens, separando o ambiente. Então, Shinji perguntou ao senhor da limpeza, que passava por ali, "O que é aquilo?". Então o senhor respondeu com um rosto muito triste, "Ah! Ali aconteceu algo muito lamentável”.

“O que aconteceu?”

“Um bebê que estava brincando aqui foi pego por uma onça, em pleno meio do dia!” – disse o senhor, e saiu.

“Para a onça não importa se você está dentro ou fora dessa corda, né?”

“Isso não chamaria mais a atenção?”

“Mesmo com precaução, o resultado provavelmente seria o mesmo.”

“É mesmo, tem razão.”

Acenamos um ao outro, com os rostos quentes e queimados pelo sol.

Ao olharmos para o céu, um condor voava com suas grandes asas abertas. Seu contorno negro dava voltas tranquilamente.

“Quando voltarmos para casa, vamos morar juntos?” – disse Shinji, bruscamente.

“Mesmo eu não sabendo a marca do colírio que você usa?”

“Tudo bem. Para nos conhecermos melhor, não quer ir morar juntos?”

“Mas eu ainda não me divorciei.”

“Então se separe...”

“Eu provavelmente farei isso, aliás, eu não teria problemas em me separar. E você?”

“Já me divorciei.”

“Oi?”

“Por isso eu retornei para o Japão. Estava difícil trabalharmos juntos na mesma empresa, sabe? Além disso, ela já estava com um namorado espanhol por lá, também levou nossa filha e logo se casou de novo.”

“Achei que seria ruim ficar falando disso, por isso não quis tocar nessa questão.”

“Você não quis tocar nisso, até demais.”

“Fiquei com medo de perguntar.”

“Dessa vez, depois que retornei ao Japão, eu nem estava mais usando aliança, você nem percebeu isso?”

“Achei que não estava usando aliança para não me magoar.”

“Ah, é mesmo?”

Shinji ficou um pouco mal-humorado e calou-se.

Como tudo foi muito rápido, calei-me também.

No entanto, ao me lembrar disso mais tarde, achei que essa cena poderia ser um momento de plena felicidade. Os pés alinhados na minha frente, os sapatos iguais. Talvez ainda estejamos juntos quando esses tênis ficarem velhos, com os cadarços se rompendo, e vier o momento de jogá-los no lixo. É o que eu queria.

Com o mesmo sentimento, poderíamos continuar olhando para fora da janela, podendo nos tornar companheiros um do outro.

Eu estava esperando o helicóptero com os passageiros anteriores voltar, pensando que, se o helicóptero em que nós dois iríamos embarcar caísse, seria um exagero. Um rapaz que vendia produtos de maca peruana[131] veio vender amuletos de proteção tecidos em rosa, verde, azul e outras lindas cores. Coloquei no pulso, enquanto rezava para que o helicóptero não caísse. Eu tenho pavor de lugares altos. Porém, o desejo de ver a cachoeira por cima venceu. Shinji, que estava acostumado até com os helicópteros da Cessna[132], parecia estar calmo e se divertir com o passeio.

Ao ouvir o som de um helicóptero, meus ouvidos ficaram tapados, e enquanto meu cabelo era enrolado pelo vento, o que me veio à mente quando finalmente embarcamos foi a vista do pôr do sol sobre a selva, que eu via pelo

[131] A macoa ou maca peruana (*Lepidium meyenii*) é um vegetal crucífero, um tubérculo, nativo da região andina do Peru.
[132] Cessna Aircraft Company, sediada em Wichita, Kansas, é uma fabricante de aviões para vários propósitos, que produz pequenos monomotores, jatos executivos e alguns modelos militares.

carro todos os dias nesta viagem. Nossos rostos estavam bronzeados e quentes, apenas a superfície estava resfriada pelo *cooler*, o motorista bebia chá mate constantemente, xingando outros carros em espanhol, Shinji adormecia, e então eu via um pôr do sol vermelho brilhante surgindo na selva fechada de cores terrivelmente escuras. Era um pôr de sol que se desdobrava em um espetáculo refletido nas nuvens, era um mundo com raios de sol vermelhos e rosa. Todos os dias o mundo se transforma, e eu não consigo ver isso ilimitadas vezes, e é uma pena que a vida seja tão frágil. Apesar disso, a beleza deste mundo é de perder o fôlego. Se eu pudesse ver isso todos os dias, acredito que o medo de não saber quando morrerei diminuiria. Não pude deixar meus olhos se separarem dessa visão até o sol ir e as estrelas começarem a flutuar como luzes no céu azul-escuro, que era convidado para a noite.

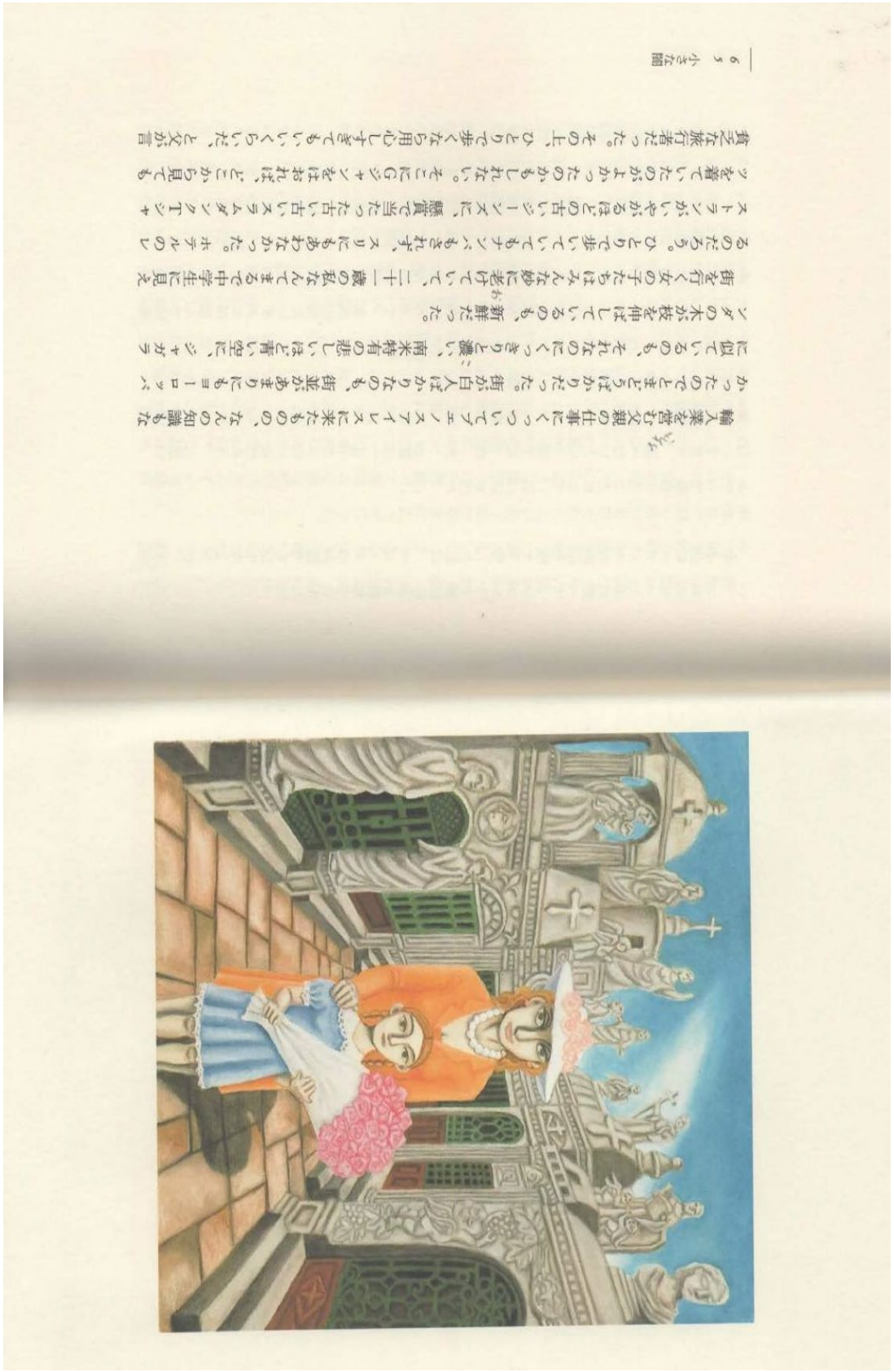
Enquanto eu estava distraída pelo barulho da hélice, o helicóptero levantou voo de repente. Em um piscar de olhos, o solo ficou muito distante e a forma de "H" do heliporto apareceu branca e queimada no chão. Os trajes chamativos do moço que vendia produtos de maca peruana também se tornaram menores e mais brilhantes, como flores.

Eu estava com medo e me enrolei como uma cobra, e entrelacei minhas mãos nas mãos de Shinji.

A cachoeira também era como uma cobra enroscada em um cacho verde-escuro. A cor da argila vermelha misturada com a água cinza resultava em um padrão peculiar. A floresta era como inúmeros insetos rastejando, que se estendiam em várias direções, rastejavam no chão como se dançassem e, eventualmente, todas aquelas cachoeiras eram derramadas em uma enorme fenda. Parecia algo erótico, pensei comigo. O significado do mundo surgia como ele realmente é. Essas forças opostas podem ser chamadas de luz e sombra, de homem e mulher, e o conflito dessas duas forças criou o mundo. Eu me entregava diante da potência dessa paisagem, e enquanto não raciocinava, não conseguia desviar os olhos em nenhum momento. Através dos braços quentes de Shinji sentia a desagradável maciez da pele humana, mas a vivacidade do pulso sendo transmitida, naquele momento, fazia-me sentir estranhamente

poderosa com o som ruidoso da hélice, a consciência de que provavelmente seria sugada para o tremendo cenário sob meus olhos.

ANEXO 3 - *Uma pequena escuridão* (p.65-83, ed. brochura)



貧乏な旅行者だった。その上、ひとりで歩くなら用心しすぎてもいいくらいだ、と父が言うのだろう。ひとりで歩いていてもナンパもされず、スリにもあわなかった。ホテルのレストランがいやがるほどの古いジーンズに、驚愕で当たった古いスラムダンクTシャツを着ていたのがよかったのかもしれない。そこにGジャンをはおれば、どこから見ても街を行く女の子たちはみんな妙に老けていて、二十一歳の私なんてまるで中学生に見えかったのでとまどうばかりだった。街が白人ばかりなのも、街並があまりにもヨーロッパに似ているのも、それなのにくっきりと濃い、南米特有の悲しいほど青い空に、ジャカランダの木が枝を伸ばしているのも、新鮮だった。

輸入業を営む父親の仕事にくっついてアフリカンスファイレンスに来たものの、なんの知識もな

ったので、私は手ぶらで歩いていた。

その日、父は私と別れてひとりでそそくさとギターを買いに行ってしまった。父はクラシックギターが趣味で、演奏はプロ級だった。父はこの国に、観光に来たのでも、本当を言うと出張で来たのでもなく、ただ単に、ギターを買いに来たのだった。取り引きをまとめる仕事は昨日で終わり、父は朝からうきうきしていて朝食の間もギター屋のことで頭がいっぱいだった。はじめは私もその小さな店に入って、本当に美しいギターが並んでいるのを見ていた。人が手をかけて、心を込めて作り、磨きあげ、やがて演奏することによってまた生命の輝きを深めていく楽器というもの……そこには目的のある美しさがあった。父の目は輝き、次々に手にとって演奏しては、決められないため息をもらしていた。すばらしすぎて、選べないという様子だった。きっと彼は一日中ここにいるだろう、と思い、ホテルで集合することにして、私は店を出た。

来る前にマドンナの映画を観て予習した私は、エビータのお墓でも見てみようか、と思い、コレクティーボに乗って、レコレータ地区にある墓地を目指した。

墓地は公園かと思うくらい緑が多かった。たくさんの人が、犬の散歩をしていた。ひとりで何十匹もの犬を散歩させている人もいた。きっとそういう仕事があるのだろう。聖堂があり、高い塔がそびえたっていた。私は墓地に入って行った。

そこは、私の思っていたような墓地とは全然違って異様に立派な建物が並んでいる場所だった。ひとつひとつの墓が一軒の建物になっていて、高くそびえたっていた。これはもはや住宅街だ、と私は思った。広い通路の両脇に、ずらりと家のようなものが並んではるかに続いていく。納骨堂は何人でも入れるくらい大きい。死んだ人たちが入っている家、また家。天使や人物やキリスト様やマリア様の彫像がそれらを彩っている。小さい教会がついている墓も、ガラス張りで自動ドアの納骨堂がついた墓もあった。中には美しい棺桶が段になって置かれていた。中に階段があって地下に降りて行ける墓もあった。エビータの墓は確かに今も絶えず人々が訪れるだけあって新鮮で美しい花がたくさん飾られていたが、墓地全体の豪華な、まるで美術館のような様子に比べて、それほどのインパクトはなかった。静かな午後の光、静まり返る死者の家たち……その様子はちょうど、昔両親と行った、ポンペイの遺跡を思い出させた。街はそのままなのに、住んでいる人たちが消え失

せたあの静寂。今も当時の活気が匂いのように漂っている石の街。青空を背景に、いつまでも死んだまま静かにしている街。

ずらりと並ぶその墓の街の装飾された建物は、どれもが母のお墓が五十くらい入りそうな墓ばかりだった。

そう、母の墓は本当に小さくて、日本の墓地の中でもさらに見つけることが困難なくらいかわいらしいものだった。

かっこいい。私がお金持ちになったら、母にこんなすごいお墓を作ってあげようか、と私は思ったが、すぐにその気持ちは消えた。

そうだ、母はこういう小さい家に入ることがなによりもいやだった、と思い出したからだ。

死んでいる人のほうが多いこの場所では、死者を思い出すことが妙に自然だった。角を曲がっても曲がっても、同じような美しい装飾や花に彩られた「墓の街」が続く。光に照らされて陰影がくっきりとして、夢の中を歩いているようだった。ここをいつまでも歩き回っていたら、自然に、死者の国と境がなくなり、足を踏み入れることができそうだと思った。

母は三年前、癌で死んだ。私はひとりっ子でお母さんっ子だったから、ずいぶん長い間悲しみにくれて、高校を卒業しそこない、人よりも長く高校時代を送ってしまった。バスケットボール部の後輩たちが同学年になり、私はなぜか先輩！　と呼ばれる同学年になったため、あだ名は先輩、になってしまった。卒業の時は、後輩からも同級生からも、先輩、卒業おめでとうございます！　と言われて愉快だった。その頃には母が残していた薄くて柔らかい気配も家からすっかり消え、がさつな父と私の気ままな生活の型ができていた。母はこの世からひっそりと消えていった。

母はなんとなく影の薄い人で、小さい頃から、もしかしたらお母さんは長生きしないかもしれないなと私は思っていた。母は欲望をむき出しにすることをせず、大声で笑うこともあまりなく、なにかをあきらめているようなところがあった。私はそれは父のあまり盛り上がらないおとなしい性格の影響かと思っていたが、母はずっとそんな感じだった、とお葬式に来た昔の友達はみんなそう言った。ああしたい、こうしたい、というのが薄く、

いつもなんとなく受け身な感じがする人だったと。

母の母、つまり祖母は、パリに住んでいる有名な画家の愛人だった。母は、私生児だった。祖父は年に三ヶ月くらいは日本に住み、祖母はその間の現地妻だったそうだ。どちらももう死んでしまったので私は祖母にも祖父にも会ったことはないが、たまに展覧会が来ると行き、「ほほう」と思う。血がつながっているんだ、と不思議に思う。私の好きな浅葱色を多用しているその絵を見ると、そう思う。祖母の肖像もある。目元が母に似ているから、買いたいと思ったら、法外な値段だった。

祖父は老境にさしかかってから突然恋に狂い、正妻も祖母も投げ出して、二十代の娘と結婚した。正妻がどうなったかは知らないが、祖母は精神に異常をきたした。すべてを失った祖母の、その時の嘆きようはものすごかったらしい。

母は、その話をする時だけは、奇妙に熱を込めた。

私はいつも、影が薄い母がふと消えてしまうのではないか、と不安だったが、その話をしている時の母は、なぜか力強かった。

時計を見ると、午後三時になろうとしていた。

墓の中は陽ざしもきつく、私はゆっくりと歩いて、またエビータの墓の脇を通り、そこに飾られた様々な献辞や、黒いみかげ石の光るところを見た。そして、少し休むためにとても大きな木の根元に腰を下ろした。かすかに風が渡っていって汗が乾いた。墓場にはどうしていつも、低く枝を伸ばす大きな木があるのだろう？　死者を慰めるためなのか、死者のエネルギーを吸い取って育つのか。

父はまだギターを選んでいるだろうか。

気のいい父、クラシックギターがこの世でいちばん好きな父。

父と母は新婚旅行でやはりここに来たという。その時も父はギターを買った。母は、ひとつひとつの試し弾きに耳を傾け、根気よく、父の買い物につきあった、と父は言った。

そして、お母さんは、あるひとつのギターを指差して、あなたの音はこれ、と言ったんだ、それがうちにあるこのギターだよ。お母さんにはそういうミステリアスなところがあって、そこにすっかりやられてしまったんだね、俺は……と父はのろけたものだった。

母は父と基本的にとても仲が良かったが、父には私から見ても奇妙なところがあった。私は父方の祖父母をよく知っているが、特に変わったところはなさそうなので、それは父が独自に持っている癖のようなものなのだと思う。小さい頃からそうだった。

たとえば、父の誕生日、母は父の好きな食べ物を朝から用意している。父は、必ず早く帰るし、遅くなるようだったら連絡をする、と言う。私もそれを心得て、部活が終わるとすばやく帰ってきた。しかし、ある程度の分別がつく年齢になった頃にはもうわかっていた。そういう時、必ず父は酔って遅く帰ってくる。連絡もしない。それが母や私の誕生日だったら別だった。早引けしても病欠してでも、父は家にいた。しかし父の昇進の時も、独立の時も、親友が事故で亡くなってがっかりしている父を慰める会の時でさえ、いつもなにか父を中心に、父を待って食事をしようとすると、父は逃げ出した。親戚とかお客さんを呼んだりすると、ますますだめだった。結局父なしで食事をして、お客さんが帰った後に、つぶれて運ばれてくる父を見るのがおちだった。

幼い時から母が死ぬまで、母も私も何回父を責めただろう。

父は悲しそうに言った。

「どうしても、待たれていると思うと、こわくなってしまうんだ。自分でもどうしようもないんだ。そして、足が重くなって、遅くなってしまう。そうするとますます連絡しづらくなって、飲んでしまうんだ。もしも期待に応えられなかったら、と思うだけで、だめなんだ。」

これは、心の病かもしれない、と思い、私と母はやがてじょじょにだが公にする祝い事をとりやめていった。きっとそれは父の深いところにある傷に触れるなにかなのだろう。それにしてもよくそれで独立して事業をはじめることができるものだ、と私は思ったが、外で無理すればするだけ、できてしまうほころびがそのポイントだったのだろう。

それでも私と母は、創意工夫をして、意地でも祝ったりした。

誕生日の前夜には父が寝静まってからこっそりと支度をして、プレゼントをテーブルに並べて、音もなく調理をして、夜中の二時に父を叩き起こし、みんなでパジャマを着たまま乾杯をしたこともあった。そういう時、その創意工夫に父は本当に救われたと思う。そして誕生日当日は寝ぼけて会社に行き、普通に帰ってきて、普通の夕食を食べていた。そ

んなにしてまで、とは思わなかった。それが愛情の示し方であったり、人間の弱さというものだと思った。

私が母にその話を聞いたことは二回しかない。

一度は、小学生の時だった。その頃はまだ私も母も、父の悪い癖を矯正しようとしていた。なんの祝い事だっただろう。父が夏休みに海外旅行に行こうと言い出したので、そのお礼にごちそうを作ろうという日だっただろうか。

母はよりによって天ぷらを用意し、じっと待っていた。私は耐えきれず、だいたいどうせいつものように父は帰らないだろうと知っていたので、勝手にカップ麺を作ってとりあえず食べていた。母にもひとくちあげた。

母は麺をすすり、ひとこと言った。

「他に女の人がいるとかいうほうが、よほど深刻よね。」

「そうよ。お父さんはまじめすぎるから、こういうかしこまった場が家にあるのがだめなのよ。」

私は言った。

「でもね、こうして、用意をして、天ぷら鍋にも油を入れて、材料もみんなそろえて、ないはずの夕食の時間を待っているとね、お母さん、箱に入っている感じがするの。」

「はあ。」

私は言った。わけがわからない比喩だと思った。

「この感じは、きっと、今、お父さんが外にいる気持ちと似ていると思うの。そういうところがお互いにひかれ合ったのかもしれない、と思うと、たまらなくなるの。お互いのたまらなくつらいところで、向き合っているような気がしてくるのね。そうすると、ふだん積み上げてきた明るいものや、地面に足の着いたものがみんな幻想に思えてきて、ずっと箱の中にいたような気がする。好きだから、大切だから、箱の中に入れられてしまっているような気がする。完璧なお父さんになるのがこわいっていう心が、お父さんの中になぜあるのか？　いや、誰の中にもあると思う。それがこわいの。」

「いいじゃん、私がいるじゃん。二人で箱に入っていても、私はそこに入ってないもの。無駄だよ、来ないもの待っていても。それより私のために天ぷら揚げてよ。冷えたやつを

いやみがましくとっておいて、先に寝てしまえばいいじゃない。お父さんもそのほうがいっそやりやすいと思うよ。」

私は言った。

母はにっこり笑って、私のために天ぷらを揚げはじめてくれた。

その夜以来、母は意地で待とうとはしなくなった。もちろん待ちはしたが、少しずつ、先に作って食べているようになった。私は私で、私が生まれる前の息苦しい二人を想像した。愛の熱に苦しむ男女の姿を見た気がした。

箱については別の時にわかった。

ある時、私と母は青山に買い物に行き、私の希望でスパイラルビルに展覧会を見に寄った。外国のアーチストが、小さな建物を作って展示していた。見に来た人は、その色とりどりの窓がある小さな建物にかがんで入って、中から外を眺めることができるようになっていた。

入ろう、と私が言うと、母は外で待っていると言った。

なんで、内装が見どころなんだよ、入ろうよ、と私はしつこく誘ったが、母は待ってい

る、と言った。おかしい……と私は思った。その時の母は、家に帰れない話をしている時の父と同じ目をしていた。本当にこの人たちは心の傷をポイントに深く分かちがたく結ばれているのかもしれない、と思った。

私はその小さな建物、ちょうどこの墓地に立ち並ぶお墓くらいの大きさだった……に入り、いろいろな窓から外を見たり、小さな家具や飾られている絵を見て、楽しんだ。そして、外に出た。母はにこにこして、もとの母に戻って待っていた。

「疲れたから、お茶でも飲みましょう。」

と私は言って、スパイラルの値段が高いカフェに母を誘った。

一杯のコーヒーを嬉しそうに、おいしそうに貴重なもののように飲み終えた後、やはり母は切り出した。母はそういう人だった。曖昧(あいまい)にすることを好まなかった。そして、母はなにかを口に入れる時、いつもそんなふうにこの世の最後に飲み食いするもののように楽しそうにした。私はいつもそれを切なく思った。

「さっき、変に思ったでしょう？　お母さんのこと。」

母は言った。

「お母さん、箱に入るのがこわいの？　昔なにかあったの？」

私は言った。

「今まで言わなかったけれど、あなたのおばあちゃんは、病気になって、病院に入ったことは知っているわね。おばあちゃんは、自殺したの。精神病院だったから、刃物はなかったのに、えんぴつ削りの刃を取り出して、手首を切ったの。すごく器用な人だったから。」

私はそんなこと知らなかった。失意のうちに死んだというのは知っていたが、それは親戚の誰からも聞かされていなかった。

「お母さんがいくつの時？」

私はたずねた。

「八歳の時よ。」

母は淡々と言った。

「お母さんは、おばあちゃんがおかしくなった時、二人で暮らしていたの。もうおじいちゃんがその家に来ることはなくなって、おばあちゃんはお母さんが学校に行くのも恐ろしくなったみたいだった。ある日、学校から帰ると、おばあちゃんは家の中に、段ボールで小さな家を、って言っても、さっきのあの家くらいの大きなものだったんだけど、とにかくそれを作って待っていた。窓がくり抜いてあって、中にはおもちゃのテーブルが置いてあって、ろうそくが灯っていたわ。壁紙もきちんと塗ってあって、中は花柄が描いてあった。絵心があったから、とてもかわいらしい美しい紙のおうちだった。おばあちゃんは、お前のために家を建てたからここに住んでほしい、と泣いて頼んだ。私は、そうしてあげようと決めた。」

「ええ？」

「それから二週間、その家の中で私は暮らしたの。徹底的に、その中だけで。一歩も出なかった。おばあちゃんはおまるまで持ち込んで清潔を保って世話してくれたし、食事もまめに運んでくれた。陽の光は部屋の窓から、その小さな家の窓にも射し込んできたわ。」

「お母さん、すごい根性だね。」

「それしかしてあげられることがなかったんだもの。お母さんの世話をしている時、おばあちゃんは本当に幸せそうだった。にこにこしていた。神々しかった。おじいちゃんが去ってから、ずっと泣いていたおばあちゃんを、喜ばせるにはそれしかなかったの。だって、

お母さんにとっては、あんたのおじいちゃんは、たまにしか来ないよく知らない人だったから、おばあちゃんがすべてだったのね。」

「はあ……。」

「私が学校に行かなかったから、教師が様子を見に来て、私は保護され、おばあちゃんは病院に行った。後はあなたも知っているとおり、お母さんはおばさんのところに引き取られて育ったのよ。」

「それって、言葉につくせない体験だったんだろうね。」

私は言った。母はうなずいた。

「今も、時々あの家の中で目覚める夢を見ることがある。体を丸めて、がさがさした段ボールの感触を感じて、小さな窓から細く陽が入ってきて、おばあちゃんの、私のお母さんが描いた紫の花柄を照らし、絵の具の匂いがして、それから、お味噌汁の匂い。おばあちゃんの立てる楽しそうな、活気のある物音。おじいちゃんが来るのを待っていた時のようだった。そして、私はそこから、出ようとしても出ることができない。出てしまって、金切り声でおばあちゃんが泣くのがこわかった。私はその中で一日中、じっとしている。体を丸めて、じっと……。今日は出ることができるのかな、と思いながら目覚めて、そして、ここを出る時はおばあちゃんと別れる時だって、どこかで知っていたわ。行き場がない気持ちだった。そっと出て、パリのおじいちゃんに電話しよう、と思ったこともあった。でもそれは、自分からおばあちゃんと別れることになる、ってお母さんは思ったの。死んでもいい、とことんつきあってやる、と決めたの。」

「そう……。」

母の性格の秘密を私はその時知った。母の一部は今もその家の中にいるんだろうということも。

「だから、お父さんが帰ってこない時、お母さんの世界はあそこに帰って行ってしまうことがある。この時間は永遠に続くという気がしてしまう。愛されているからわざとその時間の中に閉じ込められているというのはわかるけれど、苦しくてたまらなくなる。」

「お父さんにそのこと話した?」

私はたずねた。

「話してないわ。」

母は笑った。

「話したくないのよ。」

「どうして?」

「弱味を知られたくないの、なんてね。」

母は言った。母はこうと決めたらなんとしてでもやる人だった。結婚前に、そのことをなかったことにしたのだろう、と私は思った。死ぬまで、母はそれを父に言わなかった。

そんなことを考えている間にも、午後の光は夕暮れの金色に向かって、ゆっくりと熟していった。

私は木の下で、大きな葉をじっと見上げていた。木漏れ日が足元でおどり、美しいまだらを作っていた。何組もの恋人たちが腕を組んで通っていった。何匹かの犬が私のところにやってきては去っていった。

外国にいることを忘れてしまうくらい、静かな時間だった。

塔のてっぺんの十字架が陽を受けて光っていた。

もう少ししたら、ホテルに戻って父の買ったギターをほめてあげよう、演奏も聴いてあげよう。そして……。

私は今夜食事をしている時、母の過去を父に話すだろうか?

と私は考えた。

やめよう、父が悲しんで後悔するだけだ、と私は思った。自分の中の小さな闇が、母の中の闇に呼応して苦しみ合ったことや愛し合ったことを悔いるだけだろう。

私にとってのそれはなんだろう? 期待されると帰宅できない性分でもなく、箱がこわいわけでもない。でも、私の中からいつかそれは姿を現すだろう、と私は思った。それが成長していくということだ。私はそれとどう向き合うのだろう? どう対処するのだろう? 私はまだ若く、恐れを知らない。楽しみですらあった。見てみたいと思った。外から見たら大甘の平和すぎるほど平和だった私の家族の中に小さな深い闇があり、その闇はこの墓地にある静けさと同じくらい、歴史を秘めて豊潤なものだった。それは恥じるべきことではない。

陽にきらきら光る葉に守られて、いつまでも私はそのことを考えていた。

ANEXO 4 - *Do lado de fora da janela* (p. 153-177, ed. brochura)



一 窓の外

屋に流れていた。長旅の疲れや汚れをシャワーで洗い流して、また着替えるのが面倒くすわって火を見つめている子供のようにも幸せそうにも見えた。とても落ち着いた空気が部ったりと充実していた。ライトの柔らかなオレンジ色の光に包まれて、まるで暖炉の前にライトに照らされたその顔はとても疲れて見えた。しかし一日の旅を終えた彼の表情はゆでがんばって返事をした。彼は窓辺の椅子にすわり、目をこすっていた。フロア

私はベッドに寝転んで今にもうとうと眠りそうだったが、急に話しかけられたので「乾燥してほこりっぽかったからね。」

真二が言った。

「今日の道のりはずっと、

「もしかしたらものもらいになったかもしれない、目の中がごろごろする。」

てバスローブだけ着て、遅い夕食までのひとときをくつろいで過ごしている時間だった。

「ものもらい用の目薬が、もしかしたらあるかもしれない、後で捜してみる。持ってきていないかもしれないけど。」

私は言った。

「そんなものがあるなんて知らなかった。もしあったらでいいよ。」

真二は答えた。

そういえば、私はこの人生の中で、彼が目薬を使っているところなんて見たことがない、とふと私はごろりと寝返って天井を見つめながら思った。もちろんふだんな目薬を使っているのかも知らない。天井に淡く彼の影が揺れていた。

ひとりでない旅のいちばん好きなところは、孤独をこんなふうに全く忘れることができることだった。責任は自分の命の分だけで、いつもひきずっているものをなにも持っていないのに、とても安心しているわけでは全くないのに、とても安心している。その喜び……安心が、お腹の底のほうからじわりとこみあげてくる。安全な国に、清潔なシーツ、薄暗い照明、大きな窓、いちばん平凡でなんということのない時間を、こうして共有できる。

彼に関してはまだ見たことがない光景というのがどのくらいあるのだろう？　と私は思った。彼のことはほとんど知らない。歳が五つ上だということや、つい最近ヨーロッパから本格的に帰ってきたということは知っている。日本人向けのツアーの会社をスペインの友達とおこして、ヨーロッパ、特にスペインを扱う会社としては、小さいながらもうまくいってまあまあ老舗になっていることや、それ以上手広くやるよりもっと足場を固めて落ち着いた会社にしようと思って、日本側に事務所を作るために最近帰国したということも、知っている。それから、三ケ月前にメキシコに旅行に行って、本当はここ、イグアスの滝まで旅をしようと思っていたのに、胃痛のため断念してロスから帰ってしまったことがあったら絶対に来ようと決めていたと言った。それでひまができた時、再度の挑戦に私を誘っても知っている。彼は小さい頃にイグアスの巨大な滝をTVで観て、南米に来ることがあ

知らない天井、TVから小さく流れてくるスペイン語の響き。日に焼けた体の表面だけがほてっている。眠りの波がゆっくりと私の意識に寄せてきている。幸福な時に幸福と感じることはめったにないのに、その瞬間、私は幸福だと感じた。肉体と、精神と、時刻と、状況が全部上手につり合っている時、人はそう感じるのだろう。

たのだった。ブエノスアイレスから、イグアスの滝まで、じょじょに北上する旅。

私は、ただ彼がスペイン語を話せるから旅が楽なものになるなあ……くらいの気持ちでいたが、この旅は思っていた以上にすばらしいものになった。暑い陽ざしや、ぞっとするほど真っ青な空の下にいたら、体の組成が変わってしまったような気がした。暑いとか、寒いとか、明日はこうなるだろうとか、あんまり考えなくなった。ただ目の前のことをやるだけ、よけいなことは考えない、旅の間中、そういう空気が満ちあふれていた。真二は旅の友として、最適だった。全然気を使わせないようにする天才だった。私の小さな動揺や不機嫌も上手に見て見ぬふりをしてくれた。旅慣れた彼と行動を共にして、私は自分のことは自分でするということを学んだ。小さなことでも人を頼りにしているとどんどんストレスがお互いにたまっていくということを、彼はその自分のことは自分でやり、そのことを決して人に悟らせず、負担をかけないという行動で教えてくれた。はめをはずそうが、財布を落とそうが、彼は落ち着いていて、その切り替えにはいつもほれぼれした。

暗くて全然見えないが、窓の外には巨大な滝があるはずだった。

さっき窓を開けたら、ほとんど気のせいかと思われるくらい遠くに、ごお、と滝の音が聞こえた。こちらはアルゼンチン側の高級ホテルで、部屋から滝が見えるということだったが、着いたのが夜だったので窓ガラスにいくら顔をつけても自分が見えるだけだった。そこで窓を開けてみたら、いろいろな羽虫が入って来たが、気にせずにしばらく滝の音に耳をすませた。窓の外には闇が今まで見たことがないほど濃く、ずっしりと広がっていた。それから、かすかに水の匂いがした。窓を閉めても部屋にはその余韻が残った。

「信じられないほど暗い夜だね。」

真二が言った。

「日本のどんな山奥でもこういう重さはないね。まるでねっとりとうねっているみたい。」

私は答えた。

「押しつぶされそうなくらい。」

「朝顔のたねを、発芽しやすいように少し切って水につけておくと、朝、にゅっと芽が出ていることがあるけど、それを見ると、いつも、生命って尊いとか、美しいとか思わなくて、気持ち悪い、と思うんだ。厚かましくて、露骨で、強引だなって。でも結局感動するんだけど。あの気持ちに似ている感じがする、ここの自然は、なんだか、力が強すぎて、

もしも自分が弱っている時だったら、強烈すぎて、胸焼けがしてくるようだろうね。」

「こんな自然の中では人間なんてつるつるの裸でおびえるかよわい生命だって心底思えてくる。豹や、サルや、えたいのしれない植物や、変な虫たちのほうが生き生きして見える。全然負けているって思えた。」

「日本の自然と全然違う。」

「日本の自然は、もっと線が細いよ。ここに長く住んだら、きっと、私たちだって、魂も外見も考え方もまるで変わって、そういうふうになるよ。」

ぽつり、ぽつりとそういう会話をしていた。

その後、話がだらだらと下ネタや共通の知人のうわさ話になってもトーンは変わらず、時間は静かに流れた。黙ったり、またふとしゃべったり、時間をつぶしている時の人間はとても自然だ。

私は話しながら、南米の文学を思い返していた。日本の柔らかく繊細な四季の中で読んだ南米の文学は、どこか理解できないところがあった。文章を超えてその全体のムードからしてすでに唐突で野蛮な生命力を持ち、美や生命に関してはもはや殺人的な力さえみとめているように思えた。狂気に近い精神の昂揚と、日々の地に足がついた生活が同時に成り立つ世界観があった。ここに来て、はじめてその感覚が強くよみがえり、少しだけ理解できるような気がしてきた。なにも人間の理屈でまとめようとしないその力を、男も女も大地からたっぷりと吸い上げ、毒々しい生命の花を咲かせている。この、様々な気配をごちゃ混ぜに含んだ濃い闇、ジャングルから届いてくるむっとする青臭い空気、多分存在する、目には決して見えない、おどろおどろしい色彩の精霊たち……。

私はそれをただただ近くに感じていた。この、冷房の効いた心地よい部屋の窓ガラスを今にも突き破って部屋にずるりと入って来そうな真っ黒い夜を。

ホテルのダイニングはものすごく立派で、さらにものすごく暗かった。

ビュッフェのワゴンには前菜とデザートが美しく盛られ、それらを適当に取ってきてすわり、ちびちびと食べながらおいしいアルゼンチンワインを飲んでいたら、ぱりっとした白い制服を着たウェイターが、メインのオーダーを取りに来た。私がスカートをはいたのも彼がシャツを着たのも、とても久しぶりだった。こんな高い立派なホテルは旅の最後に

とっておこうと楽しみにして予約したかいがあった。そのことを話し合う私たちは老夫婦のようだったし、実際に期待をはずさないよいホテルだった。自然と、設備と、風景とこの妙な暗さ静けさが溶け合って、ほとんどロマンチックと言ってもいいような独特なムードをかもし出していた。私たちは黙って食事をした。疲れて、ワインがまわってきて、しゃべる気にもなれなかった。でもお互いに気分が悪くない沈黙だとわかっていた。まるで夢のように薄ぼんやりと暗くて、そのせいでビュッフェのワゴンのところを歩き回る人々が、まるで幽霊のように影薄く見えた。ここしばらく南米の強烈な光と影のコントラストばかり見ていたので、こういう淡い世界にいると、肉体が消えてなくなりそうだった。目が慣れてきたら、だんだんと食べ物の色がはっきりと、とても美しく見えてきた。濃いオレンジ色の果物にできる影などが。

満腹になりかなり酔った私たちがレストランの外の庭に星を見に出てみると、芝が夜露に濡れてびかびか光っていた。何人かの人が空を見上げていた。アメリカ人の年寄りばっかりだった。こんな高いところに泊まるのにふさわしい歳があるということなのだろう。

私たちはまるで彼らの娘と息子のようで場違いだった。それでも「南十字星はどれですか?」と聞いたら、とても親切に教えてくれた。思ったよりもずっと小さな十字を探してああだこうだと言い合っていたら、旅の喜びに心が浮き立ってきた。ずっと昔から、この人たちと、ここにいるような感じがした。

国立公園内なのだから、このへんの闇の中には蛇もいるだろうし、ピューマもいるだろう。そう思うとひんやりしたが、もしなにかあってもあきらめがつくような気がした。それはそれで仕方ないか、それがこの旅の中でつちかわれた不思議な受け身の姿勢だった。この厳しい自然と政治的な力関係のもたらす血なまぐさい悲劇に彩られた土地では、濃い青空にコンドルが飛び回り、生命の気持ち悪い匂いが充満しているこの空間では、自分が流れにふと飲み込まれてしまうか、すべてを振り捨てて強烈なひとつの力を持とうとするか、どちらかしかなかったのだろう。そう思ったら、今まで遠くにあった南米の文化が、自分の魂にぐっと迫ってきた気がした。

翌朝、目が覚めると光をさえぎる分厚いカーテンのすき間に人影が見えてぎょっとした。

ああ、そうか、この人と旅行に来ていたんだっけ、と私は寝ぼけた頭で思った。私の数少ない彼との記憶の中で、早起きの彼はいつでもこの姿勢で窓の外を見ていたような気がする。そして、私はこの光景に弱い。彼を大好きになったのも、このポーズをよくする人だというのが、多少は関係あるかもしれない。背中を少し丸めて、ひざを抱えて、窓ガラスに顔を押しつけるようにして、今、彼の前には夢にまで見た大きな滝の一部が、遠くにしかしはっきりと水しぶきをあげて見えているのだろう。

私は起き上がって実際に窓の外を見る前に想像してみた。昨日は真っ暗で見えなかった、窓の外の壮大な緑と水。でも、今、彼の頭の中で起こっていることのほうが気になった。どんな気持ちなのだろう?　うしろ姿からはわからなかった。彼がわくわくしているのか、ぼんやりしているだけなのかさえ。

前に働いていた出版社でスペインのガイド本を出した時、たまたま長く日本にいた真二に取材をしたのが知り合ったきっかけだった。その時、私はすでに別居はしていたが結婚していて、真二もスペインで、会社の部下だった日本女性と結婚していた。しかしそういうことはほとんど障害にならず、二人は自然に会うようになった。

とてもとても静かなつきあいだった。

二人とも頭が悪いのではないかと思うくらい、盛り上がりもせず、なんの騒ぎも起こらなかった。きっかけもまるで中学生のように不器用だった。大雨の夜、雨宿りをさせてください、と電話がかかってきて、来るなら泊まっていってください、と私が答え、その夜はなにもせずに眠った。深夜TVを観て、焼きそばを作って食べて、いつの間にかぐっすり寝てしまった。その次の日のまだ大雨が続く暗い朝にも、彼はその姿勢で窓の外を見ていた。

「雨の日曜日って、外に出たくないなあ。まだしばらくいてもいい?」

彼は言った。薬指の指輪がこんなに気になるなんて、自分でもびっくりした。気づいたら、いつもじっと見つめてしまっていた。まわりの人の不倫話を聞いては、自分は違う、とずっと思ってきた。自分はわりきれるし、私の生活は静かだし、夫ともたまには会うし、いつかうっかり夫との間に子供でもできたらまた同居しよう……とのんきに思っていた私の人生に、きりきりと胃が痛むような朝が唐突にやってきた。雨は灰色の膜がひらひらす

るみたいに風に吹かれて街の中を流れていくばかりだった。木の枝がごうごうと揺れて、世界中が止まっているような画面に彩りをそえていた。部屋はぼんやりと明るく、彼の背中には骨の形が弓みたいにきれいに見えていた。

「いいよ。」

私は言った。そして並んですわって窓の外を見た。窓の外は思っていたよりもなんていうことがなくて、私は、雨がきれいだな、と思った。

そしてその瞬間、幼い日の思い出が突然鮮やかに胸に迫ってきて、まるで小さな女の子の感受性が戻ってきたような大きな感情の波に襲われ、私は少し涙ぐんでしまった。なんで忘れていたのだろう、なんで大切なことはどんどん忘れ去られてしまうのだろう。そういえばずっと昔に、こういうことがあったのに、と私は愕然とした。

そう、私の人生はとても平穏で、なんの不思議なことも起こっていないが、幼い頃、たった一度だけ、とても奇妙なことがあった。

それは私が七歳の時だった。祖母が危篤状態になり、いとこ同士の結婚だった父と母は、ひとりっ子の私を寝かしつけてから、病院に泊まり込んでいた。

私はかなりしっかりした子供で、留守番を全然いやがらなかった。その夜、いってらっしゃい、と両親を送り出したのをおぼえている。私は、祖母に買ってもらったふさふさした毛の熊と一緒にいつも寝ていたので、その夜も一緒に寝た。祖母になにかよくないことが起こっているのはわかっていたが、死の意味がわかっていたとは決して言えない。ただ、祖母にまた会えることをとても表面的に、無邪気な形で祈って眠った。

家の中に誰もいないと、まるで冷蔵庫の中で冷えていく果物のような気分だった。音もなく、誰にも気づかれず、ひっそりと時が過ぎ、冷えていく……浅い眠りの後にはっと目覚めた。夜明けだった。空に鳥の声が、高く清く響き渡っていた。私は無意識にとなりに寝ている熊に手を伸ばした。そしていつまでたっても手に触れないのではじめてとなりを見て、ぎょっとして飛び起きた。熊がなかったのだ。

私は寝ぼけながらも半身を起こして部屋を見回した。すると、なぜか熊は私に背を向けて、窓の外を見るかっこうで、ベランダに続く大きな窓に顔を押しつける形ですわっていた。誰もいないのに？　誰がそんなことを？　私はぞっとした。しかしこわがっていると

もっとこわくなってしまいそうなので、私は窓辺に行き、しばし熊と並んで外を見てみた。すばらしい夜明けだった。うすい青とピンクが雲に反射して、この世はなにかきれいなお祝いの呪文につつまれていて、なにも悪いことなどないように思えた。神様が色とりどりの透明なほうきで、昨日の夜のうちにおこった汚れをさっとはいた後のように思えた。

私は、熊が外を見たいなら見せておこう、とまじめな気持ちで一瞬迷ったが、その、窓の外を見ているうしろ姿がなんとなく淋しいような、切ないような感じがして、抱き上げてまた一緒に寝た。

祖母は夜中に亡くなっていた。

いまだにあれがなんだったのか、わからない。

幼い私が不安のために一時的に夢遊病の症状を見せた、というのがいちばん妥当な考えだと思うし、私自身もそう説明をつけて納得している。でも、私はなんとなく捨てるのがこわくて、その熊を今も自分の部屋に置いていたのに、どうして捨てなかったのか、そんなことはすっかり忘れていた。

あの朝、熊の前にはきれいなオレンジ色の雲が広がっていた。夜明けの美しさは息を飲むほどだった。まだ排気ガスで汚れていない大気は透明で、見ているだけでその吹きわたる風の冷たい感触まで伝わってくるようだった。それでも私はとても淋しい感じがした。祖母が死ぬということがこわかったのかもしれないし、家の中にひとりきりでなんの気配もないあの静けさのせいだったのかもしれない。私は熊をぎゅうと抱きしめて寝た。

人生の中でそうして感じる淋しさとは、あの熊のうしろ姿みたいなもので、はたから見て胸がしめつけられるようでも、もし前にまわれば熊は案外わくわくして外の美しい眺めを見ているのかもしれない。あるいはあまりのきれいさに歓喜を覚えているのかもしれない。多分、あの朝いちばん淋しかったのは、熊に顔を埋めて眠りについた私の心だったのだろう。親の親が死に、いつか親も死に、自分も死ぬ、そういう人生の真実の匂いが、子供だけの永遠に続く夢の世界にそうっとその肌を押しつけてきていた。その気配になにか底知れないものを感じたのだろう。

朝御飯もそこそこに、私たちは滝を見に出かけた。一日中、いろいろな角度から滝を見るのだ、と彼はりきっていた。しかし、滝はどこに行っても大きな「どどどど」とい

もっとこわくなってしまいそうなので、私は窓辺に行き、しばし熊と並んで外を見てみた。すばらしい夜明けだった。うすい青とピンクが雲に反射して、この世はなにかきれいなお祝いの呪文につつまれていて、なにも悪いことなどないように思えた。神様が色とりどりの透明なほうきで、昨日の夜のうちにおこった汚れをさっとはいた後のように思えた。

私は、熊が外を見たいなら見せておこう、とまじめな気持ちで一瞬迷ったが、その、窓の外を見ているうしろ姿がなんとなく淋しいような、切ないような感じがして、抱き上げてまた一緒に寝た。

祖母は夜中に亡くなっていた。

いまだにあれがなんだったのか、わからない。

幼い私が不安のために一時的に夢遊病の症状を見せた、というのがいちばん妥当な考えだと思うし、私自身もそう説明をつけて納得している。でも、私はなんとなく捨てるのがこわくて、その熊を今も自分の部屋に置いていたのに、どうして捨てなかったのか、そんなことはすっかり忘れていた。

あの朝、熊の前にはきれいなオレンジ色の雲が広がっていた。夜明けの美しさは息を飲むほどだった。まだ排気ガスで汚れていない大気は透明で、見ているだけでその吹きわたる風の冷たい感触まで伝わってくるようだった。それでも私はとても淋しい感じがした。祖母が死ぬということがこわかったのかもしれないし、家の中にひとりきりでなんの気配もないあの静けさのせいだったのかもしれない。私は熊をぎゅうと抱きしめて寝た。

人生の中でそうして感じる淋しさとは、あの熊のうしろ姿みたいなもので、はたから見て胸がしめつけられるようでも、もし前にまわれば熊は案外わくわくして外の美しい眺めを見ているのかもしれない。あるいはあまりのきれいさに歓喜を覚えているのかもしれない。多分、あの朝いちばん淋しかったのは、熊に顔を埋めて眠りについた私の心だったのだろう。親の親が死に、いつか親も死に、自分も死ぬ、そういう人生の真実の匂いが、子供だけの永遠に続く夢の世界にそうっとその肌を押しつけてきていた。その気配になにか底知れないものを感じたのだろう。

朝御飯もそこそこに、私たちは滝を見に出かけた。一日中、いろいろな角度から滝を見るのだ、と彼はりきっていた。しかし、滝はどこに行っても大きな「どどどど」とい

う音に彩られ、あまりにも大きすぎて目でとらえきれなかった。ふだん東京で小さなものを見慣れている私の目には、滝の大きさを感じる能力がないような気がした。あまりの大きさに、縮尺とか距離感がつかめなくなってきて、夢の中にいるような感じがした。

公園の中を歩いていると、しょっちゅう滝のかけらというような小さな、それでもとても大きな滝があるのだが、水量はものすごく、バケツをひっくりかえしたような勢いで水が降ってきていた。橋に立つといつもびしょ濡れになった。水の色はなぜか茶色で、その濁った水が激流となって水しぶきをあげ、真っ青な空を背景に狂ったように流れ、そこに小さな虹がかかっている。

遠くのほうに見える巨大な滝にはいくつもいくつも虹がかかっていて、まるできれいな蝶が滝のまわりを飛んでいるように見えた。滝つぼは海かと思うほど大きく、滝のしぶきは幾重にも編まれた白い糸のようだった。まわりの人たちは「今日は水が透明でなくて残念だ」と口々に言っていたけれど、私にはその澄んだ空の色と茶色い濁流のコントラストが妙に快く、何回見ても感動した。それがそのまま、この滝の力強さを目に焼きつけるのにふさわしい色に思えた。

先週、まだブエノスアイレスにいた頃、バーで「先週滝に行ったよ！」という三人のオランダ人と会った。見るからにゲイの若い男二人と、車椅子のおばあさんだった。三人はものすごく陽気に何杯もビールを飲んでげらげら笑っていた。そしておばあさんがトイレに行きたくなったりすると、恐ろしく細やかにかつ敏速に彼らは動いた。変な組み合わせなので、関係を聞かなかった。真二が小さい声で、「オランダでは、身障者との旅行は、国がお金を出してくれるんじゃなかったかな。」と言った。しかしあまりにも楽しそうなその様子は、私の頭にギブ&テイクという言葉以外のなにも浮かばせなかった。そういう、べたべたしていないわりきった冷静さがあった。日本人だと、もしかしたらお礼を言い合ったり、気を使い合っているうちに、なにもかもだいなしにしてしまいかねない関係性だったが、彼らには見習うべきとさえ思える、よくわけのわからない大人のバランス感覚を感じて、すっかり話し込み、見入ってしまった。そして、彼らがあまりにも「君たちの革靴じゃだめだ、びしょびしょになって泥だらけだよ！」と言うので、私たちは翌日、街に靴を買いに出かけた。

メインストリートは人でごったがえしていた。若い人も年寄りも外人も地元の人も泥棒も尼さんも赤ん坊もカップルもぐしゃぐしゃに混じっていて、みんなきれいな色の服を着ていて、私は、本当にただぶらぶらしたいがために夕暮れの街に出てくる人たちとその表情を久しぶりに見た気がした。東京ではなんとなく、みんなが目的を持って動いているし、そうでない人はすっかり休んでしまっている。そうではなくて、なんとなくひまだからぶらぶらしに行こう、という感じの顔つきには独特な、人をなごませる感じがある。時間がぐにゃとゴムみたいに、のんびりとのびている感じだ。

パリのカフェで夕方人を待つ人たちの顔にも似ている。薄日が射して、今日はじめてのアルコールを注文して、一日の疲れが西日のきらめきの中に溶けていく感じだ。

その不思議な活気に私たちの心もつられて浮き立っていた。一杯飲めるのがではなく、仕事が終わったからでもなく、ディナーが楽しみなのでもなく、ただこの活気の中に身をひたすのが楽しいんだ、とみんなの日に焼けた顔が語っていた。

私たちは靴の安売り店みたいなところに入って、なるべく安そうな運動靴を見ていた。私は青い靴が欲しくて、真二は赤い靴が欲しかった。とても格好わるくて全然似合わない店の制服をだらりと着こなした、まだ十代と思われるハンサムな店員さんが、走り回ってサイズを捜してくれた。靴を履くためにすわって見たら、顔の半分をぐるりとまわるとても大きな傷跡があった。

「交通事故？」と真二が聞くと、そうだよ、バイクの事故だ、命があってよかった、と彼は答えて大きな目を細めてにこにこしていた。それでなんということもないようにまた走って靴を捜しに行った。ごめんよ、赤い靴は店頭にあるだけなんだ、青いのをおそろいで履いたら？　と彼はまたにこにこした。まあいいか、とおそろいで靴を買った。その日からずっと同じ靴を履いていた。知らないことばかりなのに、靴は同じなのが奇妙だった。しかし彼に関しては私はよく初恋の少女みたいにそういうふうに思った。たとえば窓に映る彼の胸のあたりを見ていると、あれ？　あれは私の体では？　と思った。手もよく似ている。骨ばった首筋も似ている。靴を履いている足の甲の形も似ていた。そしておそろいの靴を見る度に、あの彼の、特殊メイクのような傷を思い出した。彼は、めったに、その事故を悔やまず生きていくのだろう、そんな感じがした。いつか治るさ、と思っているのか、金を貯めて手術しよう、と思っているのか、どうでもいいさ、と思っているのかはわ

からない。でも悩んではいない感じがした。ハンサムな顔で、にこにこにこにこしていた。おそろいにしなよ！　と言って。

滝を見すぎて目がおかしくなった私たちは、午後いちばんでヘリコプターに乗ることにした。お昼を食べてからホテルの庭でぶらぶらしていたら、青い、梱包によく使うような、ぺらぺらのロープが張ってある場所があった。通りかかった掃除のおじさんに「あれなんですか？」と真二はたずねた。すると、おじさんは「それはそれは痛ましいことがあったのさ！」とすごく暗い顔で答えた。

「なにがあったんですか？」

「ここで遊んでいた赤ん坊が、ピューマにさらわれたんだよ、真っ昼間にね！」

おじさんは言って、去っていった。

「あのロープの中にいても、外にいてもピューマには関係ないよね。」

「注意をうながしたいだけなんじゃない？」

「注意しても、結果は多分同じだよね。」

「そうだね。」

私たちは日焼けでほてった顔でうなずきあった。

空を見たら、コンドルが大きな羽を広げて飛んでいた。

真っ黒いシルエットでゆうゆうと旋回していた。

「帰ったら、一緒に住もうか。」

唐突に真二が言った。

「使っている目薬の銘柄も知らないのに？」

「なんとかなるだろうから。それに、そういうのを知るために一緒に住むんじゃないの？」

「私、まだ離婚してない。」

「しなよ。」

「するつもりだし、してもいいけど。あなたはなんなのよ。」

「離婚したよ。」

「えっ？」

「だから日本に帰ってきたんだよ。同じ会社でやっていくのむつかしいからさ。それに、向こうはスペイン人の彼氏がいて、娘も連れて、さっさと再婚したよ。」
「そういう事情を聞いては悪いかな、と思って、ずっと触れなかったのに。」
「君は触れなさすぎだ。」
「聞くのこわいんだもの。」
「今回帰国してからは、指輪もしてないのに、なんで気づかないんだよ。」
「気を使って私といる時ははずしてるのかと思ってた。」
「あっそう。」
真二は少し不機嫌になって、黙った。
私は展開の速さについていけず、やはり黙った。
でも、後で考えたら、この場面はけっこう幸せな場面かもしれない、などと考えていた。目の前には並んでいる足、同じ靴。この靴が古びてひもが切れて、捨てる時が来ても、まだ一緒にいるかもしれない、もしかすると。
同じ気持ちで窓の外を、見続ける、相手になるのかもしれない。

ここで二人の乗ったヘリが落ちたら、できすぎだな、と思いながら、前の人たちを乗せたヘリが戻ってくるのを待っていた。マカ族の物売りのお兄さんが、ピンクや緑や青や、きれいな色に編まれたブロミスリングを売りに来た。ヘリが落ちませんように、と祈りながら、腕につけた。私は高いところが大嫌いなのだ。しかし、滝を上から見てみたいという気持ちが勝った。ヘリだのセスナだのには慣れている真二は、とても落ち着いて楽しそうだった。
ヘリの音が聞こえてきて、耳を塞ぐほどになり、風に髪を巻き上げられながら、いよいよ乗り込む私の頭に浮かんだのは、この旅で毎日見た、車から見る、ジャングルに沈む夕日の景色だった。体も顔も日焼けで熱く、クーラーで表面だけが冷やされ、運転手はひっきりなしにマテ茶をすすり、スペイン語で他の車に悪態をつき、真二は眠りこけ、そして私は真っ赤な夕日がおどろおどろしいほどに濃い色で盛り上がっているジャングルに沈んでいくのを見ていた。信じられないほどの赤やピンクの光、雲に反射してめくるめく光景を繰り広げる世界。決して飽きることなく、毎日世界は展開していく、これを限りある回

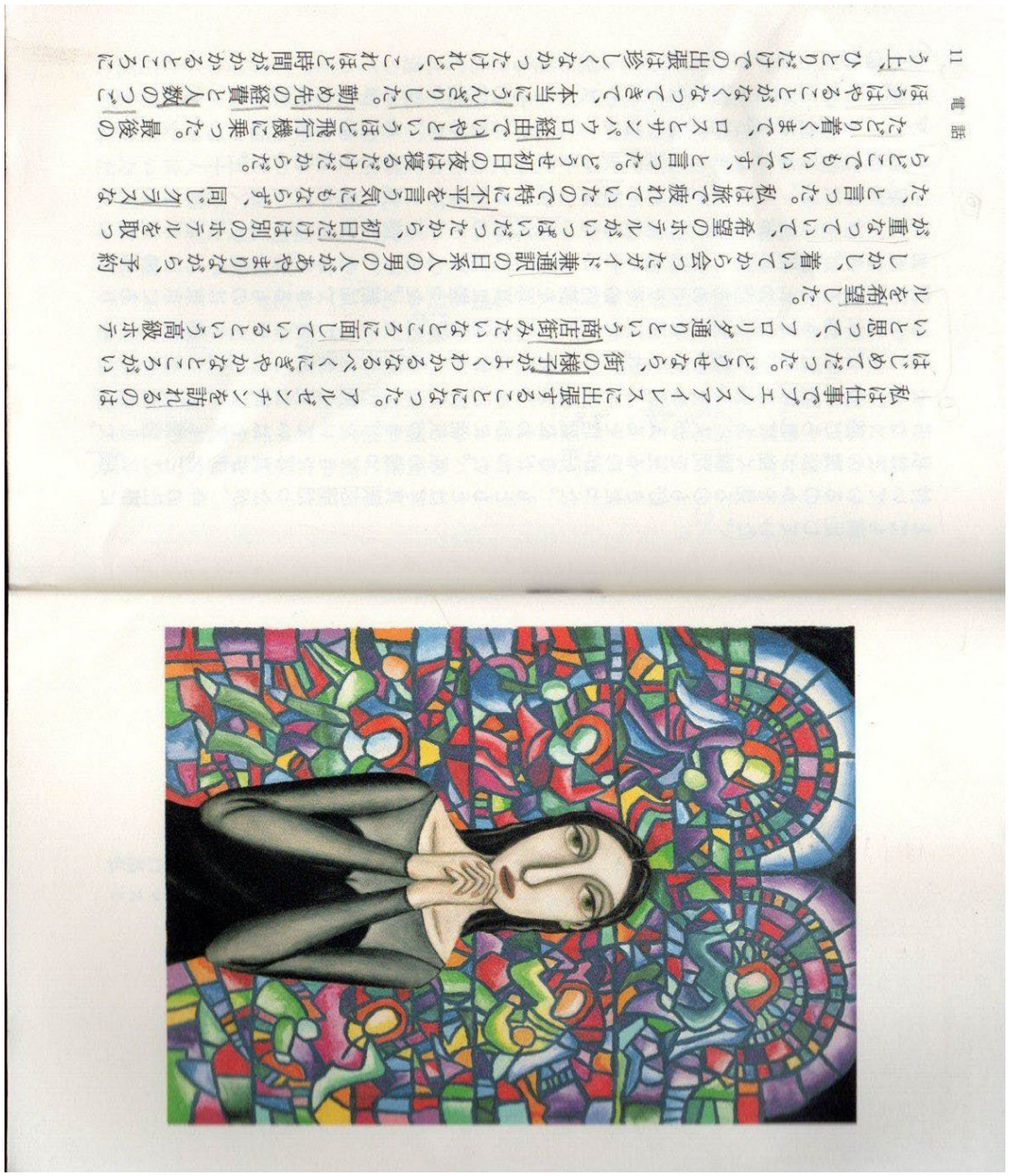
数しか見ることができない自分の生命のはかなさを呪った。そのくらい、それらは息を飲むほど美しかった。これを毎日見ることができるなら、唐突な死への恐怖も薄れると思うほどだった。夜になっていく透き通った紺の空に、星がライトのように浮かびはじめるまで、目が離せなかった。

私がプロペラのうるさい音に気をとられているうちに、ふっとヘリは浮き上がった。あっという間に地面は遠くなり、ヘリポートの「H」の形が白く地面に焼きついて見えた。マカ族の物売りのお兄さんの派手な衣装も、花のように鮮やかに小さくなっていった。

私はこわくて、まるで蛇のようにぐるぐると、真二の手に手をからめていた。

滝もまた、濃い緑のジャングルの中にからみ合う蛇のようだった。赤土の色とグレーの水が混じり合って、奇妙な模様のように見えた。ジャングルを這う無数の虫のように、様々な方向にのび、踊るように地面を這い、やがて、それらのすべての滝が、あるひとつの巨大な裂け目に注ぎ込まれていく。なんとエロティックな眺めだろう、と私は思った。意味そのままの世界がそのままこの世に出現している。陰と陽、男と女、なんと呼んでもいい、相反するその二つの力がぶつかりあって地球を作ってきたその景色の迫力に、私はただ圧倒され、くらくらしながら、いつまでも目が離せなかった。真二の腕は熱く、人間の肌の気持ち悪い柔らかさが、脈をうつのが伝わってくる生々しさが、その時、プロペラのうるさい音の中で、ものすごい眼下の景色に小さく吸い込まれそうな意識の中で、妙に力強く感じられた。

ANEXO 5 - *O telefonema* (p. 11-31, ed. de bolso)



11 電話

ほうはやることがなくなってきて、本当にうんざりしたけれど、これほど時間がかかるところに勤め先の経費と人数のつごうで出張は珍しくなかったので、ロスとサンパウロ経由でいやというほど飛行機に乗った。最後のうち上、ひとりだけでもいいです、と言った。どうせ初日の夜は寝るだけだからどこでも着くまで、と言った。私は旅で疲れていたので特に不平を言う気にもならず、同じクラスなが重なって、希望のホテルがいっぱいだったから、初日だけは別のホテルを取ってしかし、着いてから会ったガイド兼通訳の日系人の男の人があやまりながら、予約ルを希望した。

私は仕事でブエノスアイレスに出張することになった。アルゼンチンを訪れるのはじめてだって、フロリダ通りという商店街みたいなところに面しているという高級ホテルがいい、街の様子がよくわかるなるべく

来たのははじめてだった。

私は、インテリアだけでなくレストランの内装やメニューや料理など、すべてをデザインする会社で、社長のアシスタントをしている。今回の依頼人はアルゼンチン人と結婚してアルゼンチン家庭料理のレストランをはじめる夫婦だった。

私のボスは、そういう時安い素材で「アルゼンチン風」をなんとなくこぎれいにやろうとすることがどうしてもできない職人肌の人で、時間があれば本人が必ず現地におもむき、時間がない時はいくつかの言葉を話すことができる私がひとりでその国に行き、たくさんの店をめぐりその内装を写真に撮った。結局できるものは東京にありがちな本場もどきの店には違いないが、ボスは必ず工夫をしてオーナーの趣味を上手にちりばめたり、予算がなければないなりにすべての条件を考慮して、生き生きとした店を作る魔法を知っていた。できあがって誰もいない店内を見た時にはたとえ物足りなく感じられても、人が入ると店はにわかに活気づき、たいていはとても繁盛した。私はその魔法が働く瞬間を見るのが好きだった。私の撮ってきた写真が店のどこに根付いているのかを見るのも好きだった。もともとは写真家志望だったが、今の仕事にとても満足していた。

はじめて見たブエノスアイレスは、ヨーロッパの街並に確かに似てはいた。しかし、そこに息づく濃厚な南米のムードは至るところから漂い出て、すべてを覆いつくしていた。壁の落書き、広告の激しい色彩、ごみの舞う舗道、見たこともない街路樹は激しく枝を伸ばし紫や赤の花をつけ、子供たちはどんな狭いところでも空間さえあればめったやたらにサッカーをしていた。空の青も、強烈だった。押さえても押さえてもにじみ出る南米の大地の力が街を行く人々の顔に刻み込まれていた。

ホテルは街いちばんの高級ホテルということだったが、やはり繁華街からは離れていて、周囲の雑然とした街並からすっかり浮いている近代的な建物だった。タクシーが並びベルボーイやドアマンが制服を着てきびきびと立ち働いている、豪華な正面入り口の自動ドアの真正面に、なぜか十代の女の子の大群が……きっと五十人はいただろう……鈴なりになって思い思いのことをしながら、きゃあきゃあ騒いでいた。雑誌を持っている子も、垂れ幕を持っている子もいた。誰か有名なロックスターが泊まっているのだろう。みんな髪の色も服の色もそれぞれ違っていて、まるで小さな花瓶に

ぎゅうぎゅう詰めにささった色とりどりの花のようだった。徹夜覚悟のその集団を、ホテル側もロビーにこそ入れないものの追い出しはしないようで、かわいい光景だった。街の雑踏を彼女たちが運んできてくれたような感じだった。

ビジネスマンだらけのロビーを抜けて部屋にたどり着き、とにかくシャワーを浴びて、夕食をとりにレストランに降りて行った。ヨーロッパに来たかと思うような品のいいレストランだった。すごい分量のパスタをゆっくり食べ、一応ちょっと写真も撮って、部屋へ戻った。やっと髪の毛をほどいて、ブラジャーもベルトもタイツも脱いだ。三十数時間ぶりで体をゆるめたのだ。

しかし体はまだこり固まっていて、ぱんぱんにむくんだ足は今にもつりそうだった。窓の外には温室みたいに見えるプールの屋根と、古い、壁がくずれかけた教会が見えた。ホテルの正面玄関から見ると正反対の側だったが、教会の脇の舗道の小さな芝生のところに、グルーピーの少女たちのまた別の一団が見えた。芝生の上に毛布を敷いて、何人かで毛布にくるまっていた。玄関での張り込みの子たちとは別に、この子たちはロックスターが夜の街を見下ろす瞬間を待って、窓を見上げて徹夜するのだろう。いくつかのそういう白い固まりが闇の中にぽつりぽつりと浮いて見えた。

私はバスタブに湯をはって、しっかりと湯につかってから軽い睡眠薬を飲んでさっさと寝ることにした。そして小さなバスタブに横たわった。

ホテルの生活でいちばんいやなのは、風呂に入ると着替えから洗面道具からすべてが湯気で湿ってしまうことだ。いちばんいいのは、掃除や炊事をしなくていいことだ。

湯に入ったらさすがに体の疲れは溶けていって、もう少しで眠ってしまいそうだった。熱い湯を少しずつつぎたしていったら、その小さな鋭い水音に誘われて、体の奥底に潜んでいた眠気が体の表面ににじみ出てきた。はじめての土地に来て研ぎ澄まされていた心身の緊張が、熱い湯の流れにほぐされていくのを感じた。疲れは生き物のように私の体内に、硬くうずくまっていた。

どのくらいそうしていただろう、私はゆだってふらふらになりながら裸で部屋に出て、効きすぎた冷房すら心地よいと感じながら、冷蔵庫を開けてビールを出し、その冷たいビールでついでに弱い睡眠薬を飲んだ。時差ぼけを一挙に解消しようと思ったからだった。

スペイン語ががんがん流れてくるＴＶを観ながらビールを飲んで、タオルを巻きつけただけの姿でいたらだんだん寒くなってきて、冷房を弱くした。そのうるさかったエアコンの音が小さくなった時、部屋の静けさを強く感じた。私以外生きて動くものはなく、じゅうたんの灰色は薄暗くぼんやりと光り、落とした照明が足元と手元だけを照らし、ＴＶのちかちかする明かりが部屋中を満たしていた。だんだんいてもたってもいられないくらい眠くなってきて、私は寝まきをスーツケースから出そうと立ち上がった。その時、電話が鳴ったのだ。

睡眠薬が効いてきて頭がぼんやりしていたせいか、電話機がやけに白く見えた。呼び出し音は妙にくぐもって響いた。部屋の中いっぱいにじんわりとしみて静けさを押しのけるような音だった。電話機にはレセプションだとか、ルームサービスだとか、外線電話だとか、モーニングコールだとかの番号がイラストで描かれていた。私は受話器を取ろうとしながらぼんやりとそれを見つめていた。

時計を見ると夜の十二時過ぎ、日本はちょうど正反対のお昼時だから、きっと無事着いたかどうかボスが確認でかけてきたのだろう、と思い込んで取った。

「もしもし。」

私は言った。しかしものすごい雑音が聞こえてくるだけだった。そこで寝ぼけた頭で私ははじめて思った。あれ？　私がこのホテルに変更になったことは、まだ誰も知らないはずだ。

「もしもし？」

もう一回大声で言ったら、ごうごう、ぷつぷつという雑音の向こうから、かすかに女の人の声がした。ボスではないし、この雑音は明らかに国際電話のもので、部屋から部屋へかけて間違えたものでもなさそうだった。

よくよく聞き取ろうとすると、すごく小さな声で、しかも日本語でなにか言っている。私は言った。

「もう少し大きな声で話してください！」

すると、今度は一語一語、大きな声でその女の人は言った。

「今朝、宮本が、交通事故で亡くなりました。大変お世話になりました。」

雑音は変わらないのに、なぜかものすごくはっきり聞こえた。とても音のきれいなスピーカーから聞こえたような澄んだ響きの言葉のひとつひとつが、耳元で強い意味を持って体の中に入ってきた。ダイビングをしていて、海の中では身振りだけで考え

を伝え合っていたから言葉は交わしていないのに、海面に出た時、すごくその人としゃべった後のような気がしているのによく似ていた。別に雑音が消えたわけではなく、精神がそれを排除しただけだった。集中して、ぐっと心の距離をつめて、コミュニケーションした時特有の聞こえ方だった。意味だけが直接入ってくる。

「えっ？」

と私が言うと、魔法が解けたように部屋の中に現実味が戻り、雑音も戻ってきた。そして電話がぷつりと切れた。

私はかすかにＴＶから音楽が流れている薄暗くて静かな部屋の中に放り出された。私はそれからどのくらいただ呆然と電話機のイラストを眺め、グラスを持ち上げてビールをひとくち口に入れるのをくりかえしていただろう。ビールが次第にぬるくなり苦味が増していくのをじっくりと感じていた。

しかも疲れがゆるんだ体に入った睡眠薬は次第にその力を最大に発揮しはじめ、なにも考えられないほどまぶたが重くなってきた。しかし意識は覚めきっていて、さっきの電話の意味を強く感じ続けていた。

雅彦の奥さんからの電話だということはわかった。どうしてここがわかったのだろう？　しかしこうしてなにげなく思っているその「雅彦」がもうもしかしたらこの世にいないかもしれないということが、どうしてもぴんとはこなかった。

不思議だった。

ためしに雅彦の携帯電話に電話をしてみたが、留守番電話サービスにつながるだけだった。何回かけてもそうだった。この電話はどこで鳴っているのだろう？　病院？　雅彦の遺体のそば？　などと悪い想像はとめどなく広がり、心が逃避するあまりにうまく画像が浮かばず、雅彦の電話って黒かったっけ？　それともパールホワイトだったか？　ということをいつの間にかぐるぐる考えていた。

私は洗った髪の毛が冷えてくるまでそこにすわっていたが、ふらふらと立ち上がった。濡れた体で長いことすわっていたから、ベッドにはまるでおしっこしたみたいな丸い跡がついていた。とにかく寝まきに着替えて、なぜか窓辺に立ってもう一回外を見た。

こころもちが違うと目に映るものも違って見えてくる。女の子たちは毛布にくるまって白い花がぽつぽつと咲いているように芝生の上にいた。さっきまではなんとご苦労なことよ、と思っていたのに、今では一晩中スイートルームを見上げている彼女た

ちの様子がとてもスイートに見えて、うらやましくさえあった。好きな人が眠る近くにいるだけでも楽しいのだろう。友達と夜明かしするだけで嬉しいのだろう。闇の中の毛布は、天使の羽のようにも見えた。

雅彦の自宅に電話をして奥さんと話そうかとも思ったけれど、もしも死んだのならしゃべってもしょうがないし、もしも奥さんが最後くらいは私にも知らせてあげようという気持ちだったのなら、恩をあだで返すことになってしまう。愛人はどんなに仲が良かろうと愛人にすぎない。

私はあきらめてとにかく寝ることにした。疲れていなくて、睡眠薬も飲んでいない朝の光の中で考えよう、と思った。もしも死んだのなら、じたばたしてももう仕方ない、と思う度に、ショックが襲ってきて体がしびれたようになり、頭がキーンという音を立てて、四方八方から押されているような落ち着かない感じがした。体の中では驚きとショックが波うって大あばれをしているのに、部屋は見たこともないはじめて泊まる部屋で、静まり返っている。

妙なとりあわせだった。なにもかもがちぐはぐだった。

私はTVをつけたまま寝ることにした。やはりずっとどこかが覚醒していて、悪夢を見て何回も目を覚ましたが、今や現実のほうが悪夢なので、どこにいてもそう気分は変わらなかった。外のかわいい女の子たちの色とりどりの服装や髪形のことを思って心を暖めて寝た。美しい花々、眠りの見張り番。

21 電話

出発の前の夜、お互いに忙しかったので、成田のホテルで夜中の二時くらいに落ち合った。ドアを開けると疲れた様子の雅彦が「おにぎり作ってきたから食べよう。」と紙袋を差し出した。彼は料理研究家で、四年前に仕事で知り合った。当時私はまだ二十六歳だった。彼は五歳年上だったが、なぜか意気投合して、すぐにつきあいはじめた。気がついたらつきあっていたという感じで、いつからつきあい出したっけ？という話になると、お互いに首をひねった。

「ホテルのお茶でいい？」

と言って、私は電気ポットでお湯をわかして備え付けのティーバッグの日本茶を淹れた。

「なんでこんなに散らかってるの？　一泊なのに。」

雅彦が言った。

「だって、今、荷作りしているんだもの。とりあえずみんな詰めて、がむしゃらに持ってきたのよ。それを、今、詰め直しているんだけれど、なぜか、ぐちゃぐちゃに詰めた時には入ったものが、たたんで整理したらどうしても入らなくなって、そのことで考え込んでいたの、今。」

「そんなこと、あるわけないだろう?」

「だって、ほら。どうしてもこのスーツが入らないの。」

「カメラを二台とも手荷物に入れたら?」

「重いからそれを避けたいのよ。」

「じゃあ、もう一回ぐちゃぐちゃに詰めてみれば?」

「それもやったけれど、だめなのよ。」

「じゃあ君、あわてたあまりなにか奇蹟的なことをしたんだね、偶然。」

「そうとしか思えない。」

そんなことを言い合いながら、雅彦の作った妙に洒落たおにぎりを食べた。小さくて、いろいろな具が入っていて、見ためも愛らしく整然と並べられてタッパーに入っていた。

「これ、ごまがききすぎじゃない?」

「俺もそう思った。口がぱさぱさするもんな。写真撮る時はいいけど、現実ではつけすぎだ。」

「まぶしてあるごまの味のほうがごはんよりも重いもん。」

「君、歯にごまがびっしりついていてこわいよ。」

「なんであなたはつかないの?」

「食べ方が器用だから。」

「ふうん。」

前からよく思った。こんな会話を私としているようでは、夫婦はなにも話すことがないのではないだろうか? と。しかし、目に見えないことを想像するのはいやなので、いつも考えないようにしていた。奥さんにはとっくにばれていたが、奥さんも実家の店を手伝っていて忙しかったし、週に三日は実家に泊まり込んでいたし、子供もいないし、全員が忙しかったからこそ波風があまり立たずに成り立っている生活だった。都会でしかありえないばかな設定だった。大人のようで実はまだ全員が子供とい

う、よくある話だった。

現代人は多くの人に会いすぎるから、恋愛をするなというほうがむつかしい。特に双方が忙しく働いていれば、不倫でも続けるのは簡単だった。環境のせいにしているが、その環境がこういう恋愛を成り立たせている限り、責任は環境にもあるのだろう、と思っていた。そのうち、なにか抜き差しならないことが起こり……たとえば私の妊娠とか、先方の妊娠とか、先方の親が死ぬとか、私の勤めている会社がつぶれるとか、外的な力が加わって事態は動くのだろう、と思っていた。まだ若くて子供じみているというのが、なにか外的な力で、本物の人生の重みに多少は変わらざるをえなくなる瞬間が来るだろうと思っていた。子供じみているのを恥じているのではなく、成長の瞬間を逃したくないだけだった。その時の自分の考え、いかに受け止めるのかに信頼を置き、ゆだねようと思っていた。特に現代では、永遠には続かないのは恋愛も結婚も変わりない。

荷作りを手伝ってもらって、二人とも夜明けにへとへとになってセックスもしないで寝てしまった。手をつないで。

そして、起きたらもうお昼で、部屋がおにぎり臭かった。

彼は空港まで送ってくれた。車の中で午後の光が千葉の緑を照らすのを見た。彼は私のスーツケースをごろごろと引いて、あの長くうっとうしいエスカレーターを昇ってくれた。雅彦の靴のひもがほどけかけていたので、一回止まって結んだ時、それを指摘するためにかがんだ私と彼は頭をぶつけた。固い頭だと言い合って疲れで少し険悪になり、これではいけないと食事をおごった。油っぽい麺類だった。だんだん淋しくなってきて、雅彦も、

「空港っていやだね。淋しくて。」

と眉毛を情けなく八の字にした。出国の荷物チェックのところで、いつまでも手を振っていた。

朝、起きても、まだ私は驚いたままだった。そして、仕事の支度をしている時、役立つからと言って手荷物に入れてきたタッパーを見つけた。もう、おにぎりの匂いはしなかったけれど、私はそれを抱きしめて少し泣いた。

愛人に残されたものはタッパーだけだ。

撮影は、私が感情をなくそうと思いやたらにてきぱきしていたせいか、恐ろしく順調に進んだ。通訳兼ガイドさんと共に、十軒近くの店をまわり、飲み、時には食べ、いろいろな写真を撮った。私は機械のようだった。

あまりにも仕事が進みすぎて、午後丸々予定が空いてしまった。ボートに乗りに行くか、買い物か、教会でも行くか、とガイドさんは言い、私は、地元の人が何回か口にしていたルハンのマリア様を見に行こうと言った。

何回も聞いたのは、そのマリア様を運んでいた馬車がそこでどうしても動かなくなってしまったから、その場所に教会を建ててまつったという話だった。アルゼンチンの守護神であり、交通安全の守り神だとも聞いた。いろいろな奇蹟が起こったという話もあった。死んだのなら今さら奇蹟もなにもないが、雅彦が天国に行けるようにお祈りくらいはしようと思った。

車に乗って、一時間ちょっとのところに、その小さな街はあった。これといって特徴のないほのぼのした風景の中に、土産ものの屋台が連なる小さな広場があり、ヨーロッパに比べてずいぶんさっぱりとした感じの古めかしい教会の二つの塔が見えた。中はがらんとしていて、ステンドグラスも地味だった。なんということのないその

裏金の、いちばん奥の、しかも正面の祭壇の裏側の高い高いところにそのマリア像はさりげなくあった。とても小さくて、頭はもっと小さくて、金色に光っていた。水色の服を着ていた。そして観音様のように、小さな手を胸の前で合わせているのが見えた。遠くて表情もよく見えなかったけれど、お顔が黒ずんでいてとても古そうだった。

私は、雅彦がどうであれ苦しみませんようにと、ただ祈った。思い出や思い入れが入り込むすきもないほど、熱心に、十分間と決めて時計のアラームをセットし、血管が切れるくらい集中して祈った。悲しいのは私だが、死んだのは本人で、いちばん驚いているのは本人だろうから、とにかく地上から私のこの祈りのエネルギーを注ぎ込めるようならすべて彼に注ぎ込み、安らかになるように、と思った。私の異様な祈り方になんらかの事情をかぎとったのだろう。ガイドさんは散歩に出てしまった。私はその、扉が閉まった音をうしろに聞きながら、なお祈った。鼻血が出るくらい必死で、彼にしてもらったいいことだけに感謝し、いやだったことはなかったことにした。

ピッとアラームが小さく鳴り、祈り終わった時、集中しすぎたらしく本当に鼻血がたらりと出た。ぬぐった手の甲に血が線をひいた。雅彦はきっとたくさん血を出しただろう、と情報が少ないなりに考えたら、悲しいと思うところまでまだいっていなか

ったのに、日本に帰ってすごく悲しくなるだろう、旅の間は実感がないだろうと思っていたのに、涙がどんどんあふれてきた。

となりにいた太った老婦人が「大丈夫？」と言って汚いハンカチを出してくれた。汚いな、と思いながらも受け取ると、ハンカチからはびゃくだんのようないい香りがした。

「でも、汚れます。」

とただでさえ汚いのに、とは言えず鼻血と涙を出しながら私が言うと、

「あげるわ。」

と言って彼女は出て行った。そのそっけない優しさがいちばんこたえて、私は本気で泣き出してしまった。そして私は涙も血もそのハンカチに思いきり吸い取らせて、重い扉を押し開け外へ出た。

なにごともなかったかのような曇り空が遠くへ続き、街路樹がまっすぐに続いていた。トイレで顔を洗い、腫れた目でガイドさんと散歩をした。悪い夢の中にいるようだったが、田舎街はほのぼの、ゆったりとしていて、目に映るものはすべて力の抜けきった夕方の風景だった。雲がほんのりピンクに染まっていた。お店を閉めて家路を急ぐ人たちもいた。日本に帰っても私の私生活にはわずかな友達以外もうなにもない。待っている人もいない。

今度のホテルは全く正反対のにぎやかな場所にあり、ちょっと外に出れば大勢の人が無目的にがやがや、ぞろぞろ楽しそうに歩いていた。私は夜、ひとりでいろいろな店の外装の写真を撮って歩いた。

へとへとになって部屋に帰り着いて、しまった、ボスに電話を入れ忘れていた、ついでに雅彦のこともそれとなく聞こう、と思いながら、しかし、聞いたら本当になってしまうという気の重さから、だらだらと片づけものをしていたら、電話が鳴った。

「もしもし。」

私は言った。雑音の向こうから、

「なんで昨日はこのホテルにいないんだよ！　心配しただろう。」

と雅彦の声がして、私は、なにもかもがどうでもよくなるくらいびっくりして、すわり込んでしまった。しかし涙声で、

「ホテルがいっぱいだったのよ。」

と言う私に、

「留守電に入れとけよ、だったら。」

と雅彦は言った。

死んでたら留守電なんて入れても仕方ないと思ったとも言えず、私は雅彦の遺体のそばで鳴っていたはずの昨夜の電話の音を思った。一度描いた光景がなくなることはない。心の傷が残ったじゃないか、と私は思った。

「君のためだけに、この無精な俺が携帯電話なんか買ったのに。」

彼は言った。

「だったら家でも電源入れておきなさいよ。」

「仕事の電話が家にかかってきたらいやなんだもん。」

雅彦は言った。生きていて、すねたり、汗をかいたり、声をかすれさせたり、しているようだった。今となってはそれだけで嬉しく、私は恋愛中なのだと思い知った。泣きそうだったけれど、あの女房の悪質ないやがらせ、私のホテルの移動まで調べあげたしつこさを思いやりと取った、そういううぶな自分が悔しかったので、絶対に泣

いてたまるか、と思い、

「ごめんね、あんまり疲れていたから、一回鳴らして通じなかった時にすぐ寝てしまったの。」

と言った。単純な彼はすぐに機嫌を直し、マテ茶を買ってきてなどと言い出した。また、いつもの日々がはじまる。さっきもらった血まみれのハンカチで涙を拭きながら、よかった、と私は思っていた。

ブエノスアイレスで一泊したあのホテルを思う度、私は雅彦の遺体と夜の芝生で愛するスターの眠りを守る天使たちを思うだろう。小さな古いマリア様といい匂いのする汚いハンカチを思うだろう。

それがすばらしい思い出なのかどうかはわからなかったが、この世のものではありえないほど妙な思い出であることだけは確かだった。

ANEXO 6 - *O último dia* (p. 39-57, ed. de bolso)



39　最後の日

どんな部屋に住んでいるのかなどと、寝転んでこたつの中で想像をめぐらせたある冬の午後が生々しくよみがえってきた。今となってはなつかしいあの、実家の部屋。こたつの上には全く見当がつかなかった。「もしもその日に私が死んでしまうとして……。」誰かと結婚しているのか、ひとり暮らしなのか、幼い日の私にとって、そんな未来のことだわ。」

「へえ、この日をアルゼンチンで迎えるなんて、このことこそが予想のつかなかった

時計を見て、はっと気づいた。一九九八年の四月二十七日、それは、私が、死ぬと予言されたことがある日だった。私は思った。

たら、それは亀とは似つかない、サイに似た恐竜だった。ふうんと思い、ふとこの骨格はきっと太古の亀に違いない、そう思ってその骨の向こう側の想像図を見

つ布団のふかふかした感触。母が苦労して作ったきれいな色のカーテンから午後の光が降り注ぎ、外には柿の木があって、小さな柿がなっているのが見えた。あの柿の木はもうないのだろう。実家も建て替えをして大きな和室はなくなってしまった。今では母が小さなこたつを自分の部屋に出しているだけだ。

あの日の私は「あなたはその日、アルゼンチンの博物館でひとり過ごしているのよ、そしてこたつの中で空を見上げてその日のことを想像していた幼いあなたのことを思い出すでしょう。」と言われたって決して信じなかっただろう。

懐かしさの後にはすっかり忘れていたはずの、そのこと、つまり私が死ぬとされていた日が特定されていたこと……にまつわる冷たく暗い気持ちの固まりが、胸の奥から生々しくよみがえってきた。

その空虚な感覚は、もうこの世にあるはずのないものばかりが展示されているがらんどうのこの空間の、靴音がコツコツ響き渡る通路によく似合っていた。

他に人はほとんどなく、たまに学生の集団がメモをとりながらひそひそしゃべっているのとすれ違った。私はさっきまでとはまた違う感覚でぼんやりと展示物を眺めながら歩き続けた。

もうずいぶん前に死んだ私の祖母は、とても激しい気性の持ち主の、厳しい人だった。四柱推命から発した特別な流派の占いの資格を持っていて、晩年まで人々の相談に乗っていた。私のことをとてもかわいがってくれたし、いつも心配してくれた。

私の母は祖母の実の娘で、父と結婚して祖母の住む家のすぐ近くに家を建てた。そんなことをするなら仲が良さそうなものだったが、私のおぼえている限りではいつも、これでは嫁姑よりも仲が悪いのではないかと思うくらい、衝突ばかりしていた。

私はかなりの難産で生まれたらしく、母は体力の限界までがんばった。そして苦闘の末に私が生まれたとたん、祖母はその時刻を記して家に飛んで帰り、私の人生の概略を調べたらしい。

「私が貧血で瀕死だったっていうのに、おばあちゃんは、鼻高々であんたの死ぬ日を告げに来たってわけよ。」

と母は、私が四十になろうとしている今でも悔しそうに言うことがある。

よっぽど腹が立ったのだろう。私からしたら、占いのことしか考えていない祖母は

孫が生まれたことではしゃいでしまって、とにかく自分なりになにか役に立とうとしたんだろうな、と思うことができる。死ぬ日というよりは、人生全体をみてくれたのだろう。祖母自身がよくそう言っていた。

しかし、たまたま父が出張でいなかったこともあり、いっそう孤独だった分娩室で母は、ショックのあまり「おばあちゃんは孫の死ぬ日を知らせに来た」ということしか印象に残らなかった。こうして誤解ははじまり、人と人の間がどんどんむつかしくなっていく。母は悔しかったのだろう。死ぬかと思うようなはじめてのお産を無事にやっと終え、ぎりぎりのところでこの世に生命を得たふにゃふにゃの赤ん坊に乳をふくませていたら、かけつけた祖母はお産の苦労を聞こうともせず、生まれてきたばかりの孫の死ぬ日を意気揚々と予言しはじめたのだから。

はたから見たら笑い話だが、当人の悲しみはわからなくもない。祖母のそうした無神経さは、母の人生にずっと、何回も何回も小さな刺(トゲ)としてささり続けていたのであって、その時一回だけではないのだろう。なんでそれが実感できるのかというと、しわ寄せは下へ下へと寄せてきて、結局その話を全部聞かされた私がいちばん悲しかったからだ。

[illegible]

目の前が真っ暗になるって本当にあるのよ、と。

病室の、蛍光灯の光に照らされる、永遠にわかり合えない二人の女……。

と、私はいつも想像した。さむざむとした光景だった。

母にしてみれば、自分のつらさを訴えて、私が祖母になついていることの理不尽さを自覚してほしかったのだろう。今となっては、笑うことができる。しかし、幼い私にしてみれば、祖母も、母も、登場人物すべてのありようが残酷で無神経に思えて、暗い気持ちになった。まあ、遺伝とはそんなものなのかもしれない。

祖母に関する母の心の傷がどのくらい深いものなのか、私にはわからない。ただ、その話をする時は、いつも母は怒っていた。冗談混じりの時も、思い出話の時も、心底怒っていたと思う。

「大丈夫よ、あんたは死にはしないわ。おばあちゃんも、自分の死ぬ日をはずしたんだから！」

と言って笑う母の三日月形に細くなった目の残忍な表情も、私には恐ろしかった。

私は、いつかわからないくらい遠い未来に自分が死ぬかもしれないことなんかより、

その二人のほうがよっぽどこわかった。

「おばあちゃんが死ぬ時、予言した日をはずしたね、とは言わなかったの？」

と私はたずねたことがある。母は、

「さすがに言わなかったけど、はずれたことには正直言ってほっとした、あんたのことを一応気にしていたから。おばあちゃんが当たったりしたら、その後、あんたも当たるかもしれないって思うのこわいもんね。」

と言った。

私ははなからそんなことどうでもよかったから、心のどこかにはひっかかっていたけれど、気にもとめずに生きてきた。もちろん暗示の力はこわいけれど、もっとこわいのは、祖母も母も、その力をふるう時に人というものが必ずどこかちょっと嬉しそうなことのほうだった。母にしても、私が生きる死ぬよりも、意地でもはずれてほしいという気持ちのほうが強いんじゃないかと思えることすらあった。私がこわいのは、いつも人間の心の働きであり、運命とか自然の脅威のほうではなかった。

[illegible]ふと、母に電話してみようかと思ったが、やめた。時差が十二時間ということは、真夜中だった。

「それに、まだわからないし、今日これから死ぬかも。」

とひとりごとを言って笑った。

私はそれからじっくりと、遺跡の発掘品や、頭に手術痕のある人骨や、大小様々のミイラを眺めて外へ出た。

館内の暗くてひんやりとした灰色の世界、かび臭い空気から一転して、空は高く晴れ、正面の階段がまっさらの陽にさらされていた。爽やかな風が、緑道の力強い木々の緑を揺らしていた。枝のおりなす複雑な模様が、アスファルトに描き出されていた。

私のうしろには、自然の中で朽ちていくことを許されずに整然と並べられているものたちがあり、前には、今現在この世界に生きている人や動物や植物があった。散歩する人々、犬、鳩……いろいろな生命が無造作にちりばめられている。

しばらくその落差をぼんやりと眺めて、私は歩き出した。

夫との待ち合わせは泊まっているホテルのロビーだったので、少し遅れてあわててホテルにたどり着いた。

夫は、アルゼンチンの音楽にかかせないバンドネオンという楽器……今はもう作られていないらしいその楽器をいつか日本で作ったり、演奏する人材を育成するのが夢、という変わった人だ。もう五十になるが、幼い頃をずっとブエノスアイレスで過ごしたせいか、ごく普通の日本人の五十代よりもずっと若く見える。服のセンスや色使いもなんとなく違うし、食生活も変わっているし、いつも外国の人と暮らしているような気がした。彼は幼い頃に両親に連れられてしょっちゅう行っていたタンゴのショーにすっかり魅せられて、タンゴに人生を捧げている。家にはピアソラのポスターが貼ってあるし、映画の中から出てきたような長くて細くて美しくて動作が機敏なタンゴダンサーたちが泊まりに来て、うちのマンションの和室で布団に寝ていたりする。彼のおかげで私までそういう、異国の面白いものをたくさん見ることができる。人脈もあるし情熱もあるので、ずいぶんと若い頃から常にタンゴにまつわる様々な仕事をしていた。

今回はアルゼンチンの若い人たちがやっている楽団を日本に招待することにまつわる打ち合わせで来ることになり、いつもの出張よりも時間に余裕があるから私もついてきて休暇も楽しもう、ということになった。

ホテルのロビーにも泥棒がいると聞いていたので、はじめてこの国に来た私は不自然なほどしっかりとバッグを抱えてロビーをうろついたが、夫はいなかった。フロントに行くと、英文でメッセージが届いていた。

「仕事が長引き、今日は夜遅くまで戻れそうにありません、スタジオにこもっているので、連絡もとりにくいから、夕食も済ませてしまってください。かわりに明日は一日中空けたので、昼は観光、夜はタンゴを見に行きましょう。」

もう、私が今日死んだらきっと後悔するわよ、と私は笑った。そして、フロントでタクシーを頼んで、ガイドブックに載っていたティグレというところに行くことにした。

タクシーの中で、午後の街を歩く人々ののんびりとした様子を眺めた。街の中にはきれいなものも汚いものも、ありふれたものも卓越したものもみんな散らばっていて、外国に慣れていない私の目を楽しませた。私は、うん、今日なにかで死んでもつらくはないな、と思った。

それは、人生が退屈だとかつまらないというのではなくて、私は幼い頃からずっとそうだった。それが祖母と母の険悪さに巻き込まれないための知恵から出発したのかどうかはわからない。私にとって一日とはいつも、のびちぢみする大きなゴムボール

みたいなもので、その中にいるとたまになにかをふと眺めている時、なんの脈絡もなく突然、蜜のように甘く、豊潤な瞬間がやってくることがあった。永遠に続きそうな、うっとりとするような感じ……その美しさを感じると、私は見とれてしまい、いつまでも全身でそれを味わっていたいと思う。

たとえば、今日の午後、博物館の静かな廊下に私の靴音が響きどこまでも広がっていった様子。壺の中に寄り添う二体の赤ちゃんのミイラを見た時。その小さな手の骨や、小さな頭蓋骨をじっと見つめているうちに、博物館全体が静かに呼吸しているような錯覚をした時。私は世界の一部であり、決して分離してはいなかった。

私にとって生きるというのはそういう瞬間をくりかえすことであり、続いている物語のようではなかった。だから、どこでとぎれても、私は納得するのではないか、と思えた。

Ⓕ

ティグレに着き、タクシーに迎えに来てもらう約束をし、パラナ川のリバークルーズをはじめた頃にはもう陽ざしは西日になりつつあった。天気も柔らかい曇りに変わ

も、蒸しくなってきていた。

その小さな船は乗り込むとすぐ、濁った水の穏やかな川を走り出し、川風が心地よく顔をなでていった。

川の両岸には様々な家があった。日本ではありえないほどはっきりと見せつけられる貧富の差。ある家はぼろぼろで、洗濯物がだらしなくぶらさがり、その中を薄汚れた子供たちが裸足で走り回っている。かと思うとある家には何台もの美しいボートがつながれ、ガラス張りの明るいサンルームがあり、洗練された家具が見える。週末の別荘というところだろうか。カヌーの練習をする青年たちとも、他の観光船とも、何回もゆっくりとすれ違った。

そしてたまに南米特有のかっと暑い強い光が雲間から照りつけると、周囲の景色は一変した。その変化の美しさには目をうばわれた。濁った水は黄金のきらめきになり、貧しい家も豪華な邸宅も同じように真っ白に光る風景の一部になる。

船員が持ってきてくれた甘い飲み物ともっと甘いビスケットを食べながら飽きずにその変化を眺めていたら、酔っぱらったような気分になってしまった。

同じ船に乗っているアメリカ人観光客や地元のカップルは、時々ささやくようにな

にかをしゃべり合っていた。生活の言葉や、愛の言葉。その声がエンジン音と水音に混じり合って、心地よかった。

いつか、これと同じ気持ちになったことがあった……と私はぼんやりと思った。

そしてしばらく考えて思い出した。

夫と、伊東に婚前旅行に行った時だった。

私は夫に出会う前に、不倫の恋をしていた。

前にいた会社の上司で、すごくピアソラが好きな人だった。

だから今でも、時々、朝のリビングで夫が大音響でピアソラを聴き出すと、それがどんなに無名の曲であっても必ずつらい気持ちになる。

私は全然不倫に向いていなかった。向いていないことは、してみないとわからないとよくいうが、本当にそうだった。いつも土曜の朝にその人が帰って行くと、朝の光の中でほこりの細かい粒子がちらちら輝いて漂っていくのをじっと見ながら私は思った。さっきまで同じ味のコーヒーを飲んで、同じ皿の卵焼きの味付けについて語り合っていたのに、もういない。まださっきかけたCDが終わっていないのに、もう連絡をとることもできない。これでは、死とそんなに変わりない。そう思った。あの淋し

[illegible]

の流れに耳を傾けていると、時間は私のもとに帰ってきて、やっと私は私の土曜日をはじめることができたが、すごく無理のあるがんばり方だった。

それがいやだったからか、私は妊娠した時、彼と別れて子供だけ産もう、と決心して、会社をやめて北海道の親戚の家に逃亡した。

我ながらすごい行動だったと思う。

やがて彼と彼の奥さんが二人で北海道に来て、頭を下げて子供をおろしてくれ、と言ってきた時も、私は動じなかった。しかし、結局早産だった上に子供はすぐ死んでしまった。それからは子供ができにくくなってしまい、なかなか妊娠しない。でも私は高齢になっても妊娠したら産みたいと思っている。北海道で出産を待っている間、私は楽しかった。話しかけたり、気使いをしていると、ひとりではないという感じがあった。死んだ時は淋しくて、まるで知っている長いつきあいの人が死んだ時のように涙を流した。もう一度あの気持ちがやってくるなら、嬉しいと思う。

夫との出会いは、その恋人である上司と出かけたバイオリンのコンサートだった。ピアソラの曲をたくさん演奏するコンサートだった。夫は受付にいて、ずんぐりして

いてうっすらはげていて、エネルギーに満ちていて、犬みたいに目が黒くてくりっとしていて、印象的だった。スーツがよく似合っていた。スーツは、かっこよく見せるためでもきちんとして見せるためでもなく、公の場でたち働く時に気合が入りやすい服装なのね、と私は妙に納得した。

奥さんがクリーニングにまめに出している私の彼のスーツ姿を、いつもすてきだと思っていた。サイズがすみずみまで合っていないとだめなんだ、と彼は言った。よく私の部屋で彼がワイシャツを脱ぐと、クリーニング屋の紙札がすそについていた。きちんとしている家庭の匂いがいつも切なかった。しかし、その時、恋人のスーツ姿がはじめてみすぼらしく見えた。夫を見て、はじめて、服は人が必要だから着るのであって、それ以上の意味はなく、かっこよく見えるのはその人がかっこいいからであって、服は重要ではないんだ、と心から思った。そのくらい、夫のたちいふるまいには説得力があった。

私と恋人が働いていた会社がそのコンサートに出資していたから、後の夫は私たちに挨拶をした。感じのいい挨拶だった。私は思った。「すてきな人だなあ、こんな人と結婚したらいいだろうなあ。」と。

「どんな人なの、と帰り道恋人に聞いたら、「タンゴ狂いで結婚もしてないらしいよ。」という人物像が返ってきた。それも好ましく思えた。

北海道から帰ってきて、職もなく、もちろん恋人とも完全に別れた（奥さんと一緒に北海道に来られては仕方ない……子供が死んだことも知らせはしなかった）私は、彼に会えるかもと思いタンゴのコンサートに行ったら、本当に彼はロビーをうろうろしていて、立ち話をきっかけに私たちはつきあいはじめたのだった。

Ⅲ

結婚前の冬、夫は休暇ができたからドライブに行こうと私を誘った。下田の宿に泊まって、いつの間にか結婚話になった。それで、これからどこに住もうか、と急遽話し合った。東京の地図を広げたり、家賃の計算もした。風呂に入ったり、ビールを飲んだりしながら、だらしなく寝転がって、一生懸命考えた。

それで、帰り道、別れがたくてもう一泊しよう、とお互いが言い出した。かわいらしい瞬間だった。海を望む曲がりくねった道路の上で、どちらからともなく、明日疲れてもいいから、早くに都内に帰ってゆっくり休んだりせず、海の近くにいようと決めた。

伊東で宿を見つけた。すごく寒い日だった。女湯の露天風呂でひとりになって、私はなんとなく小さな幸福に満たされていた。

露天風呂は寒さのせいかものすごくぬるくなっていて、体を出すとみぞれ混じりの冷たい風が勢いよく吹きつけてきて縮み上がるほどだった。凍えそうなヤシ、吹き飛ばされそうなかもめ。ちぐはぐな冬の風景。目の下にはるかに広がる海はすべて灰色で、風のせいで海面は鋭い三角のギザギザに細かく波だっていた。いつまでも出ることができずに、私は首だけ湯から出して、冬の広大な海景色を見ていた。

額は冷たく、体は温かかった。

いろいろなことがあって、心は少し暗く、少し淋しかったり空しかったりした。しかし目に映るものは、その心模様をはるかに上回るダイナミックな動き……そんな時に私はいつも、なにか大きなものに抱かれているような気がして、心が真っ白になる。充足。その言葉しかそれを表す手段は今のところ、ない。

ちょうどよく日に焼け心地よく疲れて、気分よくホテルに戻ると、夫はまだ戻っていなかった。

部屋に戻ってシャワーを浴び、ルームサービスで「出前のうどん……。」と何回もつぶやきたくなるような、しかしすばらしい銀の食器に盛られておごそかに運ばれてきたまずいパスタを食べ、人生最後の夜に乾杯！　とばかりに冷蔵庫の小さなシャンパンボトルの栓を開けた。

飲みながら母に電話したら「あんたそんなことまだおぼえていたの、悪かったわねえ。」の後にやはりひとしきり、当時の恨みごとを聞かされた。おばあちゃんったら、本当にひどかったわ……。電話を切って、時計を見たら、十一時だった。

いよいよおばあちゃんの占いははずれそうだった。薄暗い間接照明にきれいに照らされたシャンパングラスが柔らかい色に光っていて、泡が美しくのぼっていく様子を見ながら、全部飲み干した。甘い気持ちだった。

私はベッドで寝転んで本を読みながら、ライトをつけたまま眠ってしまったらしい。突然電気が消えたのではっと目が覚めた。

見ると、となりのベッドに夫がもぐり込んで寝るところだった。

時計を見たら、十二時四十五分だった。



その日が終わったことにほっとして、私は夫に声もかけずにまた眠ることにした。うとうとしながら、最後に見た夫の首筋のしわや、投げ出された手の爪の短さや、柔らかい毛がうっすら生えた耳のところの生え際や、ごつくて四角い背中の線を思った。それらは私がまるで風景のようにずっと見てきたものだった。

私が先に、たとえば今日死んでいたら、彼は、二人で住み慣れたあの部屋に暮らし続けることになるのだろう。彼は、私の気配が全体にしみ込んだあのリビングで、毎日、朝のコーヒーを淹れるのだろう。二人分ではなくひとり分。あの大きな手でスプーンを持って、いつも夫はコーヒーの粉を、冷凍庫から出したビンの中からフィルターに入れる。その様子を映画の画面を観るように想像した。私がおいしいと言うので、夫はいつも自分でコーヒーを淹れてくれる。でも、私がいなくなったら、言葉も発さず、誰もほめてくれないのに、おいしいコーヒーを、あの部屋であの光の中で、大きな音で音楽を聴きながら、淹れるのだろう。

その光景に、胸がしめつけられた。

そして、幼い日には想像もつかなかったそんなことで、この年のこの日この夜、胸がしめつけられることが私の人生に生まれていたことが、ただとても嬉しく思えた。

ANEXO 7 - *O plátano* (p. 90-107)



91 プラタナス

その メンドーサという ところは、歳が離れた夫と訪れるのにはぴったりの街だった。寝る前に一人でTVを観ながらお酒を飲むいつもの時間に、ここ半年はたいていアルゼンチンのガイドブックを眺めていた。その中で、きれいそうな街だね、という感じでなんとなく話が決まった。

どうしてそこに行くことになったのかおぼえていない。

夫は死んだ奥さんと結婚していた頃、ブエノスアイレスに赴任していたことがあった。現地の工場を管理していたのだそうだ。その頃の話を聞く度、私も新婚旅行のように、観光客用の派手なタンゴのショーを彼と並んで見てみたい、と思った。しかしよく考えたら私は三十五、彼は六十、二人とも出無精とあっては、なかなかチャンスがないような気がする。

思いきって春に行こう、と冬の間ずっと、楽しみにしていたのだった。

ブエノスアイレスのにぎやかさに疲れていた私たちは、その、山が近い平和な街での滞在を延ばそうと決め、いる間は毎日ゆっくりと散歩することにした。

泊まっていたのは大きな公園の前にある古いホテルで、外観はたいそう立派だったが、部屋は学生寮みたいな素朴な感じだった。窓ががたついていて完全に閉まらず、夜は寒かった。窓の外には葉を寒そうに揺らす細い木の枝がいっぱいに見えた。そして、身を乗り出すと、はるか向こうのほうに、雪山が見えた。窓の外を見ると、ひんやりとした空気でいつもほほが赤くなった。

そう、その街にはとても寒い、独特な風が吹いていた。

黄昏（たそがれ）に歩いていると、その冷たい風も、美しい空気も、行き交う人々の生気のなさも、骨にしみてくるようなはかなさがあって、天国とはこういう雰囲気だろうか、と思った。昔大きな地震があって街が埋まったことがある、というのもなんとなくわかった。すべてが薄くて、本当の街の淡い影でできているような感じがした。

私たちはお互いのことを特に理解には出さなかったが、お互いに、とてもこの街を気に

メンドーサでは、毎日早く起きて、たくさん服を着込んで公園をゆっくり歩いた。そして、にぎやかな通りまでゆっくり歩いて行って、決まったカフェで温かいチョコレートを飲んで、パンを食べた。夫は細いのによく食べるので、それを見ているだけで楽しかった。それで、ずっと、そこにすわってぼんやりして、午後になったら街を歩いて、ホテルに帰って昼寝をする。それが基本だった。

もしくは午前中の遅くに起きだしてホテルを出て、博物館だの広場だのワイナリー

だのを観光する。それはそれでゆっくりした一日だった。

いずれにしても夕方疲れたら、バーで一杯飲みながらガイドブックを見たり、店の人に聞いたりして、どこで晩御飯を食べるかを考える。この街ではそんな生活が少しも贅沢なものではなく当然のことのように感じられた。

おかしなもので、ブエノスアイレスで新婚……ではもはやどちらにせよないのだが、新婚旅行らしくタンゴを見たり、ボカ地区で色とりどりの建物を見ていた時よりも、その毎日のほうがよほど新婚らしい感じがした。東京での似たような生活では得られなかった妙な充実感が私たちに訪れていた。街と、気候と、古い建物とが一体となって生み出される雰囲気がこの平穏な生活に色をつけていた。その寒さ、山の空気や空の高さ。それから街路樹の大きな葉が風に舞いながらどんどん散る様子が、本当に心にしっくりとしみてきたのだった。ずっと長い間、この街でこういう暮らしをしてきたような気がして、東京での生活が日ごとに遠くなっていった。

「ここって山梨みたい。懐かしいんだよね。」

ある朝夫はカフェでしみじみと言った。

[illegible]

「[illegible]

そうなのか、と思いながら私はまた夫の向こうに知らない景色を見た。

私がまだこの世に生まれる予定すらなかった頃に、夫はもうこんな景色の中に身を置いて、私の知らない文化の中で生活していたのだ、と思った。

もちろん私の両親はこの結婚に反対したし、夫の唯一の身内である夫の姉も、反対だった。それはそうだろうと思う。

私は、何回か若い人ともおつきあいしたが、その活気がたまらなかった。どんなに楽しく過ごしていても、私は窓ガラスの暗さや、渡ってゆく鳥が空に溶けてゆく様子や、蛾の羽が風にひらひらと耐えている様子などに興味を移してしまった。はじめはそういう気持ちを熱く包んでくれる人々も、やがて「君といると寂しくなる、つまらない」とかなんとか言って、あるいは言わなくてもそう言いたそうにして去っていく。

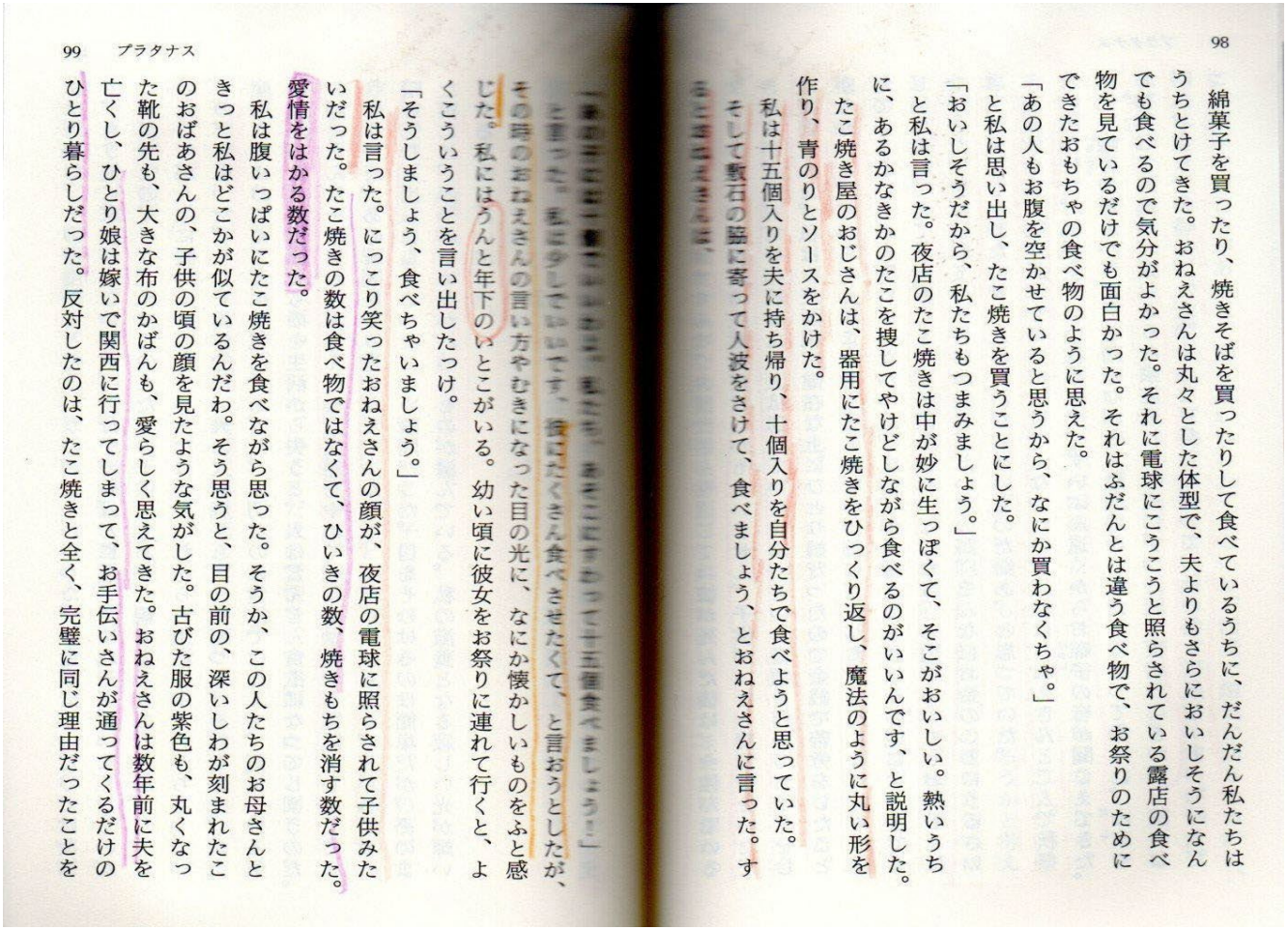
夫は若い女好きのエロじじいには違いなかったが、それでも、歳が上のせいか、ど

こか静かなところがあった。別に品がいい人でもないし、活発で短気な面もあるのに、印象はいつでも静かだった。そして、彼の服からはいつでも、懐かしい匂いがした。私が大好きだったおじいちゃんの家の、タンスの中の匂いだった。小さい頃、遊びに行ってタンスに入っては、その匂いの中に心を休めていた。そして、子供心にもタンスの闇の中で私は思っていた。おじいちゃんが死んだら、この匂いがかげなくなる、それはそんなに遠いことではない、だからこそ、今、思いきりかいでおこうと。そう思うとすごく心細くなり、この世にはなにかずっと続くものはないのだろうかと考えた。そして私は記憶というものを発見した。私の細胞にしみ込んだこの乾いた匂いは永遠だと思った。そう思うと、タンスの闇の中で、少し心が強くなった。私が死んだ後のことなんてどうでもよかった。私が力強く吸い込んだこのいい匂いは、一生私を抱き続けるだろう、そう思えると、闇が暗ければ暗いほど、そこを出ておじいちゃんの笑顔に会えない日が来るのがこわければこわいほど、自分の存在が確かになった。

そして実際におじいちゃんが死んでからずいぶんたって、またこの匂いにめぐり合えるとは思ってもみなかった。

[illegible]ことは、私がすすんで、中原二さんを連れて一緒に死んだ後は、今住んでいるマンションと、最低限の生活費だけしかもらいません。子供がいたら養育費をいただきますが、すべてを相続したいとは思っていません」という書類を作ってサインをしたことだった。私はまだ両親が健在な上にひとり娘だったので金銭で苦労をしたことがなかった。だからそんなこと考えてもみなかったし、夫がお金をそんなに貯めて隠しているというのも聞いていなかった。まあ、よく考えてみればその歳になるまでまじめに働いてきて、妻も亡くし、子供もいないとなれば、お金があってもおかしくはなかった。それにしてもそのおねえさんという人が、そんなにお金のことにうるさいように見えなかったので、人とはわからないものだなあ、と思っていた。

ある秋の夜、夫が風邪をひいて行けなくなったので、私はおねえさんと二人で秋祭りに出かけた。風が全くない秋の夜で、ずいぶん遠くからお囃子の音が聞こえてきた。黄色い銀杏の葉をかさこそと踏みながら、話題のない私たちは黙って歩いた。山車やお神輿とすれ違い、楽しそうな家族連れや参道にずっと続く夜店のにぎわいを眺めながらお堂まで歩いた。ただ華やかな夏祭りと違って、秋の祭りは風情があって好きだった。



98

綿菓子を買ったり、焼きそばを買ったりして食べているうちに、だんだん私たちはうちとけてきた。おねえさんは丸々とした体型で、夫よりもさらにおいしそうになんでも食べるので気分がよかった。それに電球にこうこうと照らされている露店の食べ物を見ているだけでも面白かった。それはふだんとは違う食べ物で、お祭りのためにできたおもちゃの食べ物のように思えた。

「あの人もお腹を空かせていると思うから、なにか買わなくちゃ。」

と私は思い出し、たこ焼きを買うことにした。

「おいしそうだから、私たちもつまみましょう。」

と私は言った。夜店のたこ焼きは中が妙に生っぽくて、そこがおいしい。熱いうちに、あるかなきかのたこを捜してやけどしながら食べるのがいいんです、と説明した。たこ焼き屋のおじさんは、器用にたこ焼きをひっくり返し、魔法のように丸い形を作り、青のりとソースをかけた。

私は十五個入りを夫に持ち帰り、十個入りを自分たちで食べようと思っていた。そして敷石の脇に寄って人波をさけて、食べましょう、とおねえさんに言った。す

[illegible]

と言った。私に少しでいいです、食にたくさん食べさせたくて、と言おうとしたが、その時のおねえさんの言い方やむきになった目の光に、なにか懐かしいものをふと感じた。私にはうんと年下のいとこがいる。幼い頃に彼女をお祭りに連れて行くと、よくこういうことを言い出したっけ。

「そうしましょう、食べちゃいましょう。」

私は言った。にっこり笑ったおねえさんの顔が、夜店の電球に照らされて子供みたいだった。たこ焼きの数は食べ物ではなくて、ひいきの数、焼きもちを消す数だった。愛情をはかる数だった。

私は腹いっぱいにたこ焼きを食べながら思った。そうか、この人たちのお母さんときっと私はどこかが似ているんだわ。そう思うと、目の前の、深いしわが刻まれたこのおばあさんの、子供の頃の顔を見たような気がした。古びた服の紫色も、丸くなった靴の先も、大きな布のかばんも、愛らしく思えてきた。おねえさんは数年前に夫を亡くし、ひとり娘は嫁いで関西に行ってしまって、お手伝いさんが通ってくるだけのひとり暮らしだった。反対したのは、たこ焼きと全く、完璧に同じ理由だったことを

私は悟った。その程度のことだというのがよくわかった。お金が惜しいだけではなくて、もう他に家族がいないから、自分をいちばんに思ってくれる人がいなくなるのがこわかったのだろう。私はこの人たちの子供でもあり、親でもあるのだと思った。この人たちが人生に置いてきてしまったなにかをこれからも生活の中でわかちあっていくのだと思った。そして具体的には夫に大判焼きも買って帰った。それもまた、お土産用に別におねえさんにも包んであげた。大切なのは食欲ではなくて、気にかける気持ちだった。そういうものを生活から失うと、人はどんどん貪欲になってしまうのだ。おねえさんはその日から、なんとなく反対をやめて、しょっちゅう電話をしてくるようになった。あの瞬間を読み違えなくてよかった、と私はいつも思う。人が心の奥の暗さをむき出しにしためったにない瞬間だった。目をそむけるのは簡単だが、そのまた奥には、赤子みたいなかわいいものが潜んでいる。私の滋養となる寂しい光が輝いている。

[illegible]

「連れて帰って飼ってやれないだろうか。」

夫は真顔で言い出した。

そういうのが彼のかわいいところだった。

「検疫で何ケ月も止められてしまうから、この子のほうがかわいそうよ。この街がこの子の家なんだから、連れて帰ったほうがよっぽど不幸にしてしまうかもしれない。」

私は言って、頭をなで続けた。小さな頭だった。体は痩せてひきしまり、たくさんの旅をしてきた雰囲気が漂っていた。持てるだけの愛情を、一生飼ったのと同じくらい注ぐつもりでなでてあげた。

「そうだね、でも、こういう子がいれば、俺が死んでも君がひとりになることはないじゃない。」

彼は言った。

「やめてよ、気が早い。だいたい、犬や私が先に死ぬことだってあるのよ。」

「そうだけど、君と結婚してから、はじめてそういうことを考えるようになったんだ

よね。」

「先のことを考えるなんて、やめて。」

私は笑った。犬は寝てしまった。コートのすそが引っ張られて重かったけど、じっとしていた。ストーブが赤くついていて、顔が熱かった。街を行く人は中途半端なこの季節にふさわしくばらばらな服装をしていた。春先のような服の人、冬服の人、セーター一枚の人……みな行くところなどないようにゆっくりと歩いていた。夫はハムの入ったサンドイッチをわざわざ犬のために頼んだ。自分はひとくちしか食べず、犬の鼻先に置いた。犬は起きだして、しっぽを振りながらハムだけ食べた。そしてまたなでてくれ、と頭を出して、しばらくするとさっと立ち上がり、すたすたと走ってい

「愛情を補給していったのね。」

私は言った。

「そうだね。」

ここ数日にそうにはうすいた。

「

「

彼はひとりごとみたいに言った。

午後は曇ってきて、より一そう肌寒かった。ひまだったので、栄光の丘というところに行ってみた。寒いので、駐車場に車の中から出ないカップルがたくさんいた。みんな冬の鳥みたいにじっとして寄り添っていた。このきれいで退屈な街でみなな休日を過ごしている。丘の上には驚くほど大きなブロンズの像が立っていた。サン・マルティン将軍が五千人のアンデス軍をひきいてチリ救援へ向かう時の勇ましい様子を描いたものだそうだ、と夫がガイドブックを見て教えてくれた。将軍のまわり中にもまったくたくさんの像が作られていた。大勢の人々や馬が空高くれらは一体となってごちゃごちゃに見えて、その勢いのいい、動きのある様子が静止していることのほうが不思議な感じがするほどよくできていた。人々の毛や

馬のたてがみが強風の中で見ると、本当に風になびいているように見えた。

それは勇ましさに相反して、ずっとこの土地でこの場所にい続けることの空しさのようなものを感じさせた。この、もうなにかが過ぎ去った街、終わっている世界を見つめ続ける。はるか街並を見下ろすと、夕方近くの金色の光が曇り空からわずかに射して、すべてがセピア色に見えた。そして、山々が白い雪をところどころに残してやはり陽を受けて輝いていた。

私と夫は階段にすわり、それを眺めていた。

「寒いね。」

「本当に、肌寒いわね。」

「街に行って、あの飲み物を飲もうか。なんだっけ、ホットミルクに自分でチョコレートの硬いやつを溶かしこむやつ。」

「ああ、サブマリーノ。」

「今回の旅行ではたくさん飲んだね。」

「癖になっちゃったのね。」

「あれ、日本にはないからな。」

[illegible]

「この丘からホテルは見えないのかしら。」

「こんなに木が茂っていてはわからないな。」

「ホテルの前の道の並木、なんていう木かしら。」
「ああ、あの大きな葉の。あれは、あれだよ。プラタナス。」
「歌に出てくるね。」
「プラタナスの枯葉舞う、冬の道で……だね。」
「耐えきれず、振り返る……んだっけ？　旅に出る？　振り返ってもそこにはただ風が吹いているだけ、だよね。この街ではずっとその曲を思い出していたわ。」
「世代がこんなに違うのに同じ曲を知っているなんていいな。」
嬉しそうに彼は笑った。その横顔の向こうに風に激しく揺れる木々と、はるかな山と、曇った空が見えた。
「教科書に載っていたのよ。」
私は言った。
学校の教室で大きな声で歌っていた時には、あの西日の強い音楽室では、いつかその歌のとおりの異国の風景に自分が身を置くとは思ってもいなかった。
もはやあのホテルの前の道は、私にとってこの街のもっとも大きな思い出の風景だった。風が吹き、青空の色を背景に、あるいは真っ暗い夜の漆黒の闇を彩って、だだっ広いまっすぐな道一面に手のひらみたいに大きな枯葉が狂ったように舞うあの光景は、頭を混乱させた。それを見ているとなにも考えられなくなった。あちこちに葉が舞っていることだけ、それらが目の前の世界中を一瞬埋めつくすのを見つめることしかできなかった。

「あの、大きな葉が舞うのを見るのは好きだわ。」
「うん、俺もだよ。街に降りて行って、またあの通りを歩こうか。それで今夜のことでも考えよう。」
「そうしましょう。」
二人は立ち上がり、彼の腕をとって私は歩き出した。
振り向くと、将軍は変わらず高いところで遠くを見つめて勇ましく馬にまたがっていた。こういう時間が永遠に続いてもいいと、私は思った。しかし、時間はいつかいした時差でもなく彼と私の生命を無にかえし、そしてこの街であのブロンズ像はその時も髪をなびかせているだろう。その同じ風はあの道にプラタナスの葉をまき散らすだろう、そう思うと、死ぬのがこわくなくなる気がした。

ANEXO 8 - *Melzinho da mamãe* (p. 114-125, ed. de bolso)



115 ハチハニー

ナがあそこで歌っていたっけ。どうしてあの映画を私は観たのだろう……と思った時、ンすという事実があるだけだった。私とともも似た気持ちだったと思う。

広場の奥にはピンク色の壁をした大統領府が見える。「映画」エピーター」ではマドド

私は花壇のふちにこしかけて、鳩や鳩のえさを売るおばあさんを見ていた。おばあさんは特になんということもなく、ただ目の前の広場にすわっていた。明らかに泥棒とわかるあやしい挙動の人が何人かいた。驚いたことに、泥棒というのは」あっけなく決しレス。

を見つめた。せちがらいのか、のどかなのかわかりゃしない、この街、ブエノスアイて近づいてこなかった。むしろ目が合う度にまるで知り合いのような表情でこちらが了解をしていることを知らせれば、決し

に泥棒とわかるなんという感情も持たずに、大統領府の前の広場にすわっていた。

なた泥棒ね？」というまなざしでこちら

私は、また思い出してしまった。私の部屋のリビングで、その映画のビデオを借りてきて観た、あの雨の夜のことを。そのつまらない映画の途中で彼が帰ってきた。傘が風でこわれたと言って、体の右側がびしょ濡れだった。私はバスタオルを持ってきて、犬や猫を拭くように、彼の頭や体を無造作に拭いて、またソファに寝転がった。彼が部屋に入っただけで、雨の匂いが広がった。窓には透明な水滴がどんどん流れていた。道が静かに真っ黒に濡れていた。平凡ないつもの夜だった。彼は熱いコーヒーを淹れて、私にカップを手渡した。そのカップは二人である日曜日に近所の骨董屋で買ったものだった。その骨董屋までの道は入り組んでいて、色とりどりの小さな花が咲いていたっけ、太陽の光にさらされて、道が白かったので、天国にいるような気がした。オレンジや黄色や、ピンクの花。緑の草が風に揺れていた。あまりにも思い出が多すぎて、合わせ鏡をのぞき込んでいるようだった。二人の歴史というほとんど無限に近い小さな世界の広がりがあって、今、そこから切り離された世界にいる。

私はこちらに住んでいる友達を訪ねてこの街に来ていた。

友達は、タンゴのダンスを習っているうちに、その先生であったアルゼンチンの男性と恋におちて結婚した。今では日本から来た人を案内する仕事もしている。公式にガイドになったわけではないが、けっこう忙しいらしい。案内すると、最後にチップという感じでお金がもらえるそうだ。だんなさんが生徒たちの公演につきそってツアーに出ていて留守なので、私は彼女の家に滞在していた。彼女は昼間は他の人を案内しているので、夜にならないと帰ってこなかった。私は昼間、毎日ぶらぶらしていた。気ままで楽しく、ずっとこういうふうにしていられたらいいな、と思った。特に彼女の家があるレコレータ地区は緑が多く、ただ歩いているだけで気分がよかった。私は考えないようにするために、ただ歩いた。足がだるくなって、頭がぼうっとしてくると、やっと自分に戻ったような気がした。夜は少しのワインを飲んだだけでベッドに倒れ込んだ。

これでいい、今はこれでいいのだ。見知らぬ街の見知らぬ物音を聞きながら、他人の家の居心地の悪いソファベッドの中で毎晩私は思った。時間をかせぐのだ、それしかできないのだから。野生動物がじっと傷をなめて、熱をもった体中を癒すために暗がりでただ待っているように、精神がじょじょに回復して、うまく空気が吸えて、まともなことを考えられるようになるまでこうしているのがいちばんいい。そう思った。

「今日は五月広場で二時から白いスカーフのお母さんたちの行進があるわよ。」

今朝友達が出がけに言った。

「あまり愉快な気持ちになるものではないけれど、私はそれを見る度にいろいろなことを考えるわ。本当にいろいろ。だって、それが起こったのはつい最近のことなのだもの。見ればわかるわ。くにの親のことも考えるわ。」

それで私はこうしてだらだらとここへそれを見に来たのだった。そしてやがて、白いスカーフを頭にかぶったお母さん……というよりももはやおばあさんたちが、ちらほらと集いはじめた。取材をしようとするジャーナリストや、警官の姿も見えた。曇り空に大統領府のピンクの壁がぼやけて見えた。牛の血を混ぜて作った色。そしておびただしい数の鳩が飛び立ち、その十数人の白いスカーフをかぶったおばあさんたちがだらだらと広場を回りはじめた。おじいさんも、親戚らしい人も、一緒に歩いていた。そしておばあさんたちの胸には古い写真がかかげられている。若い青年の笑顔の写真。[illegible]

[illegible]

「あなたは日本から来たの？」

ととなりにいた日本人らしきおばさんが日本語で話しかけてきた。

「そうです。」

「私は移民としてこちらの国に来て、郊外に住んでいるんだけれど、当時は本当に恐ろしかったのよ。突然軍事政権になってね。それまで少しでも左翼がかった行動をした学生やペロン派の人たちがたくさん消えたの。ちょっとデモに出たことがある程度でもね。ほとんどは帰ってこなかったわ。」

おばさんは明らかに日本人なのだけれど、服装や表情やお化粧のちょっとした感じが、もう長く日本に住んでいないのだと感じさせた。

「ええ、映画で観たことがあります。」

私はなんであんなものすごい映画を観たのだろう。さらわれた学生たちは半裸でひとまとめにされたり、犯されたり、ホースで水をかけられたり、目隠しをされて放置されたりしていた。その時、今、目の前の広場を歩いている親たちは、やきもきし、眠れぬ夜を過ごしながらも、いつもの家で生活をしていた。その期間にこの人たちの

中で永久に、なにか大切な感覚がひとつ失われたのだろう。死んでいった子供たちが人生を失ったのと等しく、内面のなにかを失っただろう。

「うちの近所の森の中に、夜中、軍用トラックが来て、私たち家族はこわくて家から出なかったの。やがてすごい銃声が聞こえてきて、叫び声やうめき声が聞こえ、その後また大きな車が来て、静かになった。翌朝森に行ってみたら、たくさんの血のあとがあったわ。そうやって三万人もが消えていったのよ。」

おばさんは言った。

私は黙ってうなずき、行進を見ていた。

鳩も、泥棒も、移民のおばさんも、旅行者も、みんななんとなくそこにいるという気がした。広場を歩いて回る白いスカーフのお母さんたちも、もはや子供が帰ってくるとは思っていないように見えた。ただ、人生の時間を、どうしようもなくもどかしい心を、こういうふうにして表したり、なにがあったかをこのなんとなくの時間にまぎれさせるのを拒みたいのかもしれなかった。もうおばあさんたちになったその人たちは、娘や息子たちの写真を胸にかかげながらも、お互いに世間話をしていた。そこにそのものの色彩だった。それが時の経過であり、悲しみは決して癒えることはない。薄まっていくかのような印象を与えて慰められるだけだ。私の悲しみはこの親たちに比べてなんとひ弱なのだろう。根拠もなく、このような不条理さに支えられてもいない。ただぼんやりと過ぎていく。ただしどちらがえらいことも深いこともない。皆等しくこういう広場にいる。私は想像した。

ある朝、いつものようになまいきざかりの息子がコーヒーにちょっとだけ口をつけて、やせっぽちの体で、お気に入りのジーンズで、学校に出かけていく。母の目には小さい頃からの彼と同じに見える。思い出が全部その姿にあたりまえのようにつまっている。デモにちょっと出たことがあるなんて知らされていないし、彼自身も友達にくっついていっただけだったかもしれない。そして彼が二度と帰ってこない。それはどういう気持ちなのだろう。クーデター後の嵐のような政変が収まるまでは、誰にも確かなことは言えない。誰もこわいから助けてはくれない。恐ろしいうわさに右往左往しても、いいうわさはひとつも聞くことがない。幸運にも収容所から戻ってきた人

はおびえきっていて、口から出る情報は身の毛もよだつようなものばかり……ほとんど同じ頃に高校生くらいだった私からあまりにも遠すぎる。それはインカ帝国の話とかではなく、大戦中でもなく、日本で私がまだ実家にいて、親に逆らったり朝帰りしたりしていたまさにその時にこの地球の上で起こっていたことなのだ。あまりにも広く、あまりにも大きすぎて、私はくらくらした。

そして、と私は思った。

そんな私たちのある午後が、なぜ、今、このけだるい曇り空の下、このなんの変哲もない広場で交差しているのだろう。

何回も回ってくるお母さんたちの中に、私の母にそっくりな太ったおばさんがいるのを見つけた。目の色以外、見れば見るほどそっくりだった。じっと見ていたら、仕草も似ている気がしてきた。

風邪をひくと、母はいつもはちみつをお湯で溶いたものに、ウィスキーを少し入れて、レモン汁をしぼったものを作ってくれた。高校生になってもそうだった。この子供たちが血を流したり拷問されているある夕方にも、私は母に甘えていた。それこそが世界というものなのだろうか。母はなぜかそれを「ハチハニー」と呼んだ。はちみつレモンなんじゃないの？　と何回言っても、この名のほうがいいと変えなかった。あの熱い甘い味が口に広がる気がした。世界中同じだ。母の匂い。少し生臭く、重く、甘く、どこまでも深い。それが今この広場で行き場をなくして充満してぐるぐる回っている。

「あんた、別れちゃだめよ。そんなことで。」

母は電話の向こうでそう言った。

「長い結婚生活にはいろいろある。別れるにしてももう二、三年待ちなさい。」

私は答えた。

「今より歳とったら後がないわ。」

「その歳でもう二、三年変わりゃしないわよ。」

母は言った。

しかしその時、私の頭に浮かんだのは、飼っていた猫が死んだ時、ソファに突っ伏して泣いていた私の髪の毛を、乱暴に、しかし指先は優しくなでまわしていた母の姿

だった。

ああ、夫が私のことなどもう全然好きじゃなければいいのに。愛情が跡形もなくなっていたらよかったのに。夫の彼女がいやな奴だったらよかったのに。全部がわりきれないのが現実だ。夫の愛は、ここに来てからも毎日かかってくる電話からも伝わってくる。母の手のように無造作にではなく、自信なさげに、それが他人ということだろうか。家族を作ったと思っていたら、他人が気を使い合っていただけだった。でも私も気がゆるんで、共に過ごした長い年月に後押しされて、つい、今夜、このお母さんたちを見てしまった心のもやもやを夫に電話で言いたくなってしまいそうだ。混乱……。この混乱を抱えて、今夜も私は友達の家のあのベッドに横たわる。それでもなにか、このお母さんたちを見たことが、映画でも本でもなくこの目で、その声やスカートのすそが風に揺れる様や、世間話をして笑う様子を見たことが、なにか小さく私を変える核になったように思った。私はその時、私自身という人間の成り立ちを遠い、遠いところから見つめたのだ。

他のお母さんたちが広場の反対側、やはり黒い服に白いスカーフで、売店を開いていた。私はそこに歩いて行った。ビデオやパンフレットや絵ハガキやTシャツを売っていた。売り上げはこの運動の資金になると書いてあった。私がTシャツでも買おうか、と思って手にとっていると、白いスカーフのお母さんのひとりがなにか話しかけてきた。スペイン語がわからなくて困っていると、近くにいたジャーナリストらしい若い人が、英語に訳してくれた。

「最近は小さいTシャツが流行りだから、サイズSがいいんじゃないの、と言っています。」

私は思わず笑ってしまった。たくましさ、それから、若い子供が、いたことがあるということ……やはりお母さんはどの国でもお母さんで、それはとても悲しいことだ。私はお母さんになることがあるだろうか。いつか、また別の目でこの人たちを思うことがあるだろうか。なにもかも未定のまま、妙にすがすがしく、私はTシャツを買って、お礼を言って、広場を後にした。

ANEXO 9 - *Relógio de sol* (p. 130-143, ed. de bolso)



ある暑い午後のことだった。私はお昼御飯を食べに、ボーイフレンドとの散歩をしながら近所のサンドイッチ屋にたどり着いた。そこでは千円で、ものすごい量のサンドイッチとサラダとコーヒーを楽しめる。私たちは休日いつもそこへ行く。店は混んでいたが、外に面した席にうまくことができた。いろいろな人がでんぱらばらに茂っていた。こういう緑を見たことがあるな、そうだ、遺跡で見たんだっけ、と思った時、携帯電話が鳴った。

「もしもし」

と雑音に混じって聞こえてきたのは、まさにその遺跡に一緒に行った、よしみの声だった。

「うそ、今ちょうどよしみのことを考えていたの。」

133　日時計

と私は言った。あながち、そうでないとは言えない。南米の凶暴な緑について考えはじめたところだったのだから。

「流産しちゃったの、私。」

よしみは言った。

「どうして？」

私は言った。

「わからないの、原因は。また一からやり直しよ。」

遠くブラジルに住む彼女は、力なく笑った。彼女は結婚してブラジルに渡り、ご主人と日本料理屋をやっていた。

「あの、御悔やみを、申し上げます。」

私は言った。まわりの人たちが一瞬聞き耳をたてたのがわかった。

「悲しいわ。さっきまで一緒だったのに、お腹の中で。」

よしみが本当に悲しい時は、より落ち着いた声になる。

「今、どこにいるの？」

驚いて私は言った。

「病院。かつぎこまれて二十四時間じっとしていたんだけど、だめだった。」

「彼は？」

「今、こっちは夜中なのよ。いないわ。」

「行こうか？」

私は言った。なんでそんなことを言ったのかわからない。電話の声が近いせいで、すぐに行ける気がした。いや、今来てほしいのなら、今、ひとりでいたくないのなら、すぐにそばに行きたかった。どうしてそこまで思ったのかはわからない。彼女のこわれかけた結婚生活をつなぐ、唯一の花が、希望の糸がその子供だったからかもしれない。運命はどうしても彼女が愛する男と彼女を一緒にい続けさせたくないのかな、と思った。あるいはなにが起こってもいさせたいのか。解釈は本人の仕事だ。私はただその白い手をとり、頭をなでてあげたかった。それだけでよかった。私の気が済んだだろう。夜中の病院でひとりだと感じさせてしまったことが、仕方ないと知りながらも悔しく思えた。次に会ったら、絶対にもう慰めも過去のこととなっている、いつもの二人だ。話題にも出ないだろう。わかっていた。今悲しいのなら、今、そこにいなくては意味はない。

「大丈夫、声が聞けたから。」

彼女は笑った。

「神様は悪いようにはしないよ。」

私は言った。

「それは優しい日本の神様のことでしょ。ブラジルの神様は、もっと残酷で大胆よ。」

彼女は言った。

「その神様にあやかって早く復活して。」

「わかったわ。大丈夫。だって仕方ないもの、もういないんだもの。また一から考えなくっちゃ。といっても、こっちは暑すぎて、どうせ全部がなりゆきまかせよ。」

よしみは言った。

「また電話するね。ありがとう。」

病院の廊下の暗いボロい国際電話を想像した。そこに立つ白いパジャマのよしみを思った。彼女のご主人には若いブラジル人の彼女ができてしまって、別れる切れるの大騒ぎの後、夫婦はよりを戻して、子供ができたところだった。お嬢様育ちのよしみは、死んだお母さんに「そい遂げるのが結婚だから、絶対に別れて帰ってきてはいけない」と言われたのをずっとまじめにとらえていた。ご主人に女ができた時にも落ち着いた声で相談された。お母さん死んじゃったんだから、もう守らなくてもいいじゃない、と私が言うと、もう少しだけがんばってみる、と彼女は言った。人生はたくさんの事件の連続で、愛する人になにが起ころうとまわりはじいっと見ているしかない。実際、身動きひとつとることもできない。気持ちがぐるぐる回ることだけが愛を示す唯一の証拠だ。

「おやすみ。」

真っ昼間におやすみを言う私に、ボーイフレンドはぎょっとしたようだったので、私は軽く説明をした。目の前にはいつの間にか山盛りのサンドイッチ、なにもなかったかのような爽やかな午後の光と、車の行き交う大きな通りが見えた。一瞬、知らないところを旅して帰ってきたような気がした。人の心の闇と、時差の闇。

Ⓟ

ついこの間仕事でブラジルに行った時、妊娠してすぐの浮かれている彼女とミッション遺跡を見に行った。十八世紀に、パラグアイの山中に住むグアラニー族にキリ

スト教を広めるためにおもむいたイエズス会の宣教師たちが、グアラニーの人たちと一緒に作った居住空間の遺跡だった。やがてその地がスペインとの条約でポルトガル領になり、迫害がはじまるまではそこで平和な共同生活が営まれた。もともとスペイン人に奴隷として売買されていたグアラニーの人々にとって、その場所は駆け込み寺のようなものだったという。

車を止めて、その広大な遺跡に立った時、西洋と南米の古代文化が妙な融合をしているのがとても不思議な感じがした。なにか懐かしい感じすらした。天使や神様の顔が野性的だった。教会は素朴なつくりで、くずれかけた鐘つき堂には石の大きさがばらばらな階段がついていた。茶色い石の建物が整然と並ぶそのまわりには、恐ろしい勢いですべてを覆う、息が詰まりそうな緑色をした、草が茂っていた。巨大な日時計が誰も見ていないのに、当時からの時をじっくりと刻んでいた。平和も、争いも、血が流れた時も、またそれらがすべて済んで、誰ひとりいなくなった時も、こうして観光客が気楽に足を踏み入れるようになってからも、ただ太陽の動きを追いかけて、忠実に回っていた。そういう気だるい時の流れの中で、いつしか草がすべてを支配していた。マテの木がやはり力強く何本も立っていた。グアラニー語で「人魚の薬草」と

呼ばれるその葉で淹れたぬるいお茶を、私たちもドライブの間に飲んだ。運転手をしてくれたのは彼女のご主人がやっている日本料理屋の従業員で、かたことの日本語を話した。ポルトガル語で彼に話しかける彼女は、すっかりブラジルになじんでいた。妊婦だからビタミンCをとるのよ、と言いながら、その苦いお茶をストローで何度もすすった。

土色の柱が立ち並ぶ中、汗をかきながら、二人でゆっくりと歩いて行った。目に映るのは二つの色彩だけだった。濃い緑と土色の遺跡。朽ち果てた様々な彫像はとても大きかった。あまりの広大さに、自分の体が小さく思え、自分の歩みはとてもゆっくりに思えた。四千人の生活の息吹が、草の勢いに姿を変えて、今もここにあるような気がした。

私たちはすべてを見渡したくなり、鐘つき堂に登ることにした。階段はかなりきつく、彼女はお腹をかばうように、ゆっくりと登った。やがて階段を登りきると、そこにはまたもや同じ色彩の広大さが広がるだけだった。空しいほど広かった。遠くにさっき見てきた教会が見えた。

「ねえ、なんだか間取り図みたいね。」

彼女が住もたれ、低い塀にこしかけながら言った。

「そう、上から見ると、まるで航空写真のように、この建物の設計図がよくわかる。あの四角は住居、あれが礼拝堂、あれが墓地、あれが神父様の家があったところ。」

……と指差して彼女は説明した。

「思い出すよ。中学生の時、二人で間取り図にはまったことがあったね。」

彼女は言った。

そういえばそうだった。私たちは放課後やはりかたに意味もなく風上に向かって、町を見下ろしたものだった。なにを吸って、ワインを飲んで、ハートに住まう一人一人の暮らしを、風になびいていた。

その間取り図にはいつも必ず、お互いの部屋があった。夕方、暗くなるまで、黙ってらって気が通ったように私たちはそれに熱中した。

「こんな井のなかに住んだら風邪ひきっぱなしだよ。」

私は言った。

「でも、こんなところで間取り図のこと思い出すなんて、あの頃考えてもみなかった。彼女が住もたれ、低い塀にこしかけながら言った。

「そう、上から見ると、まるで航空写真のように、この建物の設計図がよくわかる。あの四角は住居、あれが礼拝堂、あれが墓地、あれが神父様の家があったところ。」

……と指差して彼女は説明した。

「思い出すよ。中学生の時、二人で間取り図にはまったことがあったね。」

彼女は言った。

そういえばそうだった。私たちは放課後やはりかたに意味もなく風上に向かって、町を見下ろしたものだった。なにを吸って、ワインを飲んで、ハートに住まう一人一人の暮らしを、風になびいていた。

その間取り図にはいつも必ず、お互いの部屋があった。夕方、暗くなるまで、黙ってらって気が通ったように私たちはそれに熱中した。

「こんな井のなかに住んだら風邪ひきっぱなしだよ。」

私は言った。

「でも、こんなところで間取り図のこと思い出すなんて、あの頃考えてもみなかった。

彼女は言った。

「広い大地って感じだね。」

彼女は言った。

「星空と月だけは、どこにも比べられない。あと、この陽ざし、この強烈な空の色。いつもプールの後のような気分でいられる。」

彼女は言った。

私の心には恐ろしいほど鮮やかに、あの日のあのない中学生が、屋上のコンクリートの地べたにすわって、みんなにおそわった。それは二人の主国であり、理想世界だった。庭にはりんごとみかんの木があり、食べ物に困らず、天蓋つきのベッドはいつも真っ白なシーツが整えられていた。

「子供とあんた、あの間取りの中に住みたいわ。」

彼女が笑った。

「あの基礎の家を実現させたら、何億あっても足りないよ。」

「でも実家でないと、西武とかないと困るし、映画も恋しいあ、本屋に行こ日

142 本当の本を思いきり立ち読みしたい！」

私たちはその時、遺跡で、本当に楽しかった。ほとんど幸福と言ってもいいくらい朽ちた。意味のほとんどないことを言ってげらげら笑った、熱って風に吹かれて朽ちていく土色の建物を眺めたり、下を行く人々がアリンコのように小さいのをじっと見たりして風と陽光にさらされていた。空は永遠に暮れないかと思うほど、青かった。

たまにコンドルが旋回しているのが見えた。

Ⅲ

その時には彼女のお腹にいたひとつの生命、一緒にその時をわかちあった誰かは、私と再び顔を合わせることもなく、ひとりで、ある暗い道を下っていった。いつか私も、彼女も、彼女の夫も、その恋人も、目の前にいるボーイフレンドも、今、サンドイッチを作っている者たちも、道行く人々も、ひとりひとりが絶対にひとりできていくのだ、と私は思った。

キューバに来るまでは、あの日時計はどこかの国の古い遺跡の中に置かれた遺跡の中に置かれた遺跡の中、あの日時計はどこかの国の古い