



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
FACULDADE DE LETRAS – FLET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL**

**SARAH MICAIA BENEVIDES FIGUEIRA**

***IRASSHAIMASE – PÓS-MODERNIDADE, INDIVIDUALIDADE E IDENTIDADE NA  
OBRA QUERIDA KONBINI, DE SAYAKA MURATA***

**MANAUS  
2024**

**SARAH MICAIA BENEVIDES FIGUEIRA**

***IRASSHAIMASE – PÓS-MODERNIDADE, INDIVIDUALIDADE E IDENTIDADE NA  
OBRA QUERIDA KONBINI, DE SAYAKA MURATA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Cacio José Ferreira

Bolsa: FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

**MANAUS  
2024**

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

F475i Figueira, Sarah Micaia Benevides  
Irasshaimase - pós-modernidade, individualidade e identidade na obra Querida Konbini, de Sayaka Murata / Sarah Micaia Benevides Figueira. 2024  
141 f.: 31 cm.

Orientador: Cacio José Ferreira  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Querida Konbini. 2. Sayaka Murata. 3. Escrita de autoria feminina. 4. Identidade. 5. Pós-modernidade. I. Ferreira, Cacio José. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

**SARAH MICAIA BENEVIDES FIGUEIRA**

***IRASSHAIMASE – PÓS-MODERNIDADE, INDIVIDUALIDADE E IDENTIDADE NA  
OBRA *QUERIDA KONBINI*, DE SAYAKA MURATA***

**BANCA EXAMINADORA**

**Cacio José Ferreira (PPGL-UFAM)  
Presidente**

---

**Joy Nascimento Afonso (UNESP-Assis)  
Membro externo**

---

**Elis Regina Fernandes Alves (PPGL-UFAM)  
Membro interno**

---

**MANAUS  
2024**

*Àquelas que preenchem meus dias de amor e  
aprendizado, minhas gatas João, Marceline e  
Ravena*

*E Àquele que habita meus pensamentos e  
espírito, como sopro de vida e paz, Jesus Cristo*

## AGRADECIMENTOS

Acredito que não saio do padrão a colocar meus primeiros agradecimentos a Deus, que me deu forças e apoio durante todo esse processo. A ti, Senhor, só tenho gratidão e amor. A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pela bolsa concedida por 22 meses, que me permitiu dedicação aos estudos e pesquisa em grande parte do mestrado, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pela oportunidade em avançar nos meus estudos. Agradeço à cada professor que possibilitou meu refinamento na pesquisa acadêmica e apoio, tanto acadêmico quanto pessoal, especialmente às professoras Nícia Petreceli Zucolo, Elis Regina Fernandes Alves e ao professor Norival Bottos Júnior, por enriquecerem minha formação em suas disciplinas. Um agradecimento especial à professora Joy Nascimento Afonso, por suas orientações fora do programa e aulas sobre literatura japonesa de autoria feminina pela plataforma *Momonoki*. Principalmente, ao meu orientador Cacio José Ferreira, por seu constante apoio, compreensão, “puxões de orelha” e orientação. Não estaria escrevendo essas palavras sem o senhor.

Aos meus colegas de programa, que passaram por altos e baixos nesse processo de escrita, Higor, Waldimiro, Larissa, Marlúcia e Gabriela. Obrigada pelos momentos divididos, que foram de discussões mais intelectuais à entretenimento popular. Aos meus amigos fora do programa, que possibilitaram leveza em momentos de ansiedade, Rodrygo, Camila, Hanen, Alfaia e Adail. Minha sanidade agradece. Minha sanidade também agradece à minha psicóloga, que conseguiu em 8 meses me fazer voltar a escrever com vontade, respirar com calma e abafar pensamentos catastróficos.

À minha família, que vive comigo na Rocha, que me apoia, me ama, me ensina frequentemente a viver uma vida leve, transforma dias nebulosos em maravilhosos. Minhas irmãs, Gabriella e Clara, que aguentaram 2 anos e meio de instabilidade comigo, meus irmãos, Samuel e Gabriel, pelos momentos de bobeira. Meu cunhado, Júlio, pelos abraços e pelo carinho constante. Meu pai, pelo amor, e a minha madrasta, Renata, pela paciência. Meu padrasto, Sandro, meu parceiro nesses momentos finais, que acalmou minhas crises de choro, me fez rir e perseverou ao meu lado, não me deixando cair. Ao meu lindo sobrinho Estevão, por simplesmente existir com seus sorrisos doces e divertidos, senso de humor refinado, beleza estonteante e bochechas de outro mundo. Titia ama cada pedaço de você.

Às duas pessoas que passaram literalmente por cada momento ao meu lado durante esse processo. À Queren, minha melhor amiga, desde 2007 passamos por tantas coisas juntas, e talvez o mestrado não devesse ter sido uma dessas vivências compartilhadas (sabemos o nível

de desequilíbrio emocional com o qual lidamos), mas fico feliz que é você, e sempre você, com quem Deus me permite viver tantas aventuras. E à minha mãe, Raimar, amor da minha vida, parceira eterna, que me apoiou incondicionalmente. Mãe, eu nada seria nesse momento, em 2024, se não fosse seu eterno amor e amizade.

Este trabalho não é fruto de meu trabalho único, mas de um conjunto de afetos, inspirações e amparos que possibilitaram a realização de um sonho que surgiu em 2016. Obrigada!

*Se vocês considerarem qualquer grande figura do passado, como Safo, como a senhora Murasaki, como Emily Brontë, vão descobrir que ela é tanto a herdeira como a criadora, e veio a existir porque as mulheres vieram a ter naturalmente o hábito de escrever*  
*Virginia Woolf*

## RESUMO

A pós-modernidade é caracterizada como a época do imediatismo e consumismo, em que o indivíduo é fragmentado e deslocado. O trabalho, os espaços públicos e a vida passam ao setor privado; bem como, questões identitárias como sexualidade, gênero e nacionalidade tornam-se fatores de inclusão e exclusão. O indivíduo pós-moderno é forçado a estabelecer sua identidade em fragmentos, recortes baseados em padrões de existência. Nesse contexto, Sayaka Murata retrata em sua obra *Querida Konbini* (2018) o fenômeno de desaparecimento do indivíduo na sociedade japonesa pós-moderna. O objetivo principal da presente investigação é analisar os aspectos de identidade e individualidade na sociedade pós-moderna japonesa representadas na obra *Querida Konbini*, de Sayaka Murata. De natureza bibliográfica, foram utilizados como aporte teórico Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2021;2022), Richard Sennett (2015), David Le Breton (2018;2022;2023), Yuko Iida (2019), Noriko Mizuta (1987), Virginia Woolf (2014) e Teresa de Lauretis (2019). Há um crescimento contínuo de obras japonesa de autoria feminina traduzidas para o Brasil. Dessa forma, a pesquisa atende a necessidade de compreender tal fenômeno na ótica de estudos literários contemporâneos. A pesquisa foi realizada em três momentos: primeiro, análise da personagem Keiko Furukura a partir da contextualização do indivíduo pós-moderno, forçado a manter um estilo de vida incessante; segundo, a construção identitária de Keiko com base nas marcas sociais como gênero, sexualidade e corpo; terceiro, a investigação da construção do corpo de Keiko por meio dos sons da loja de conveniência e da relação entre indivíduo e espaço. Conclui-se que Keiko é um indivíduo que não se encaixa nos padrões sociais japoneses, tanto na questão profissional quanto pessoal e, como solução às constantes imposições da sociedade, recorre à loja de conveniência como refúgio, tornando-se um instrumento do lugar, uma “Funcionária”. A completa indiferença em relação ao mundo externo, atitude tomada como resistência no desfecho da obra, permite que Keiko continue movimentando a grande máquina, a sociedade japonesa pós-moderna, não como indivíduo, mas como instrumento, metamorfoseando-se em um corpo-máquina e optando por permanecer em um tempo estático e espaço limitado, a loja de conveniência.

**Palavras-chave:** *Querida Konbini* (*Konbini ningen*). Sayaka Murata. Escrita de autoria feminina. Identidade. Pós-modernidade.

## ABSTRACT

Postmodernity is described as the era of immediacy and consumerism, in which the individual is fragmented and displaced. Work, public spaces, and life itself are transferred to the private section, and identity issues such as sexuality, gender, and nationality become factors of inclusion and exclusion. The postmodern individual is forced to establish their identity in fragments, cuttings based on patterns of existence. In this sense, Sayaka Murata portrays in her novel *Convenience Store Woman* (2018) the phenomenon of the individual's disappearance in postmodern Japanese society. The main objective of the present investigation is to analyze the aspects of identity and individuality in postmodern Japanese society represented in Sayaka Murata's novel, *Convenience Store Woman*. Bibliographic research, the theoretical contributions were Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2021; 2022), Richard Sennett (2015), David Le Breton (2018; 2022; 2023), Yuko Iida (2019), Noriko Mizuta (1987), Virginia Woolf (2014) and Teresa de Lauretis (2019). There is a continuous growth in translations of Japanese novels written by female authors into Brazil. Thus, this research meets the necessity to understand this phenomenon from the perspective of contemporary literary studies. The research was performed in three main moments: first, the analysis of Keiko Furukura's character, contextualized in the postmodern individual, forced to maintain an incessant lifestyle; second, Keiko's identity construction based on social marks such as gender, sexuality and body; third, an investigation of the construction of Keiko's body through the sounds that compose the convenience store and the relationship between individual and space. It is concluded that Keiko is an individual who does not fit into social standards, both professionally and personally, and, as a solution to the constant impositions of society, resorts to the convenience store as a refuge, becoming an instrument of the store, an "Employee". The complete indifference to the world outside the store, an attitude taken as resistance at the denouement of the novel, allows Keiko to continue moving the great machine that is postmodern Japanese society, not as an individual, but as an instrument, metamorphosing herself into a body-machine and choosing to remain in a static time and limited space, the convenience store.

**Keywords:** *Convenience Store Woman* (*Konbini ningen*). Sayaka Murata. Women's writing. Identity. Postmodernity.

## SUMÁRIO

<b>PREÂMBULO .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>20</b>
1.1 – Uma fatalidade – a individualidade.....	24
1.2 – A sociedade do cansaço: consuma, consuma, consuma!.....	30
1.3 – Desaparecimento cotidiano: um sintoma de indivíduos solitários .....	36
1.4 – A tênue linha entre privado e público: o trabalho .....	42
1.5 – O olhar de si – negação? .....	47
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>54</b>
2.1 - Sayaka Murata e a mulher andrógina.....	62
2.2 - Mulher: a imagem manipulada .....	71
2.3 - <i>O futuro da vida sexual em todos nós</i> .....	80
2.4 - A voz que se faz no silêncio .....	86
2.5 - O ser transcendente.....	91
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>98</b>
3.1 - O afeto que se constrói onde se pisa .....	103
3.2 - O espaço frio como parte do corpo .....	108
3.3 - O corpo vazio – o espaço preenchido por sons.....	114
3.4 - A metamorfose de Keiko .....	118
3.5 - O retorno aperspectivista .....	124
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>136</b>

## PREÂMBULO

Em uma tentativa de me distanciar do caráter acadêmico e formal desta pesquisa, procuro, de uma maneira mais informal, episódios que fizeram parte da construção deste texto. Assim como muitos indivíduos designados mulher, eu passei por diversos momentos que me fizeram questionar o nosso sistema social. Por que eu, como mulher, era tratada diferente do meu irmão? Por que meu corpo sempre era objetificado ou sexualizado por homens, mesmo quando criança? Por que eu devia ser bonita, magra, inteligente na medida certa e submissa? Por que eu deveria ser uma mulher? Esses questionamentos me fizeram andar sempre em busca de amizades femininas, porque as pessoas que eu admirava eram mulheres. Aos 10 anos de idade, em 2007, fiz uma amizade que definiu toda minha jornada em direção a estudos feministas. Ter uma amiga que te acompanhe durante a infância, adolescência e vida adulta faz com que discursos patriarcais possam ser questionados em voz alta, num ambiente seguro e acolhedor. E, dessa forma, meu desejo por representações femininas que fugissem do ideal masculino cresceu gradativamente a cada ano.

A jornada que hoje me permite estar aqui buscando o título de mestre em Letras iniciou em 2016, ao ingressar no curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa na Universidade Federal do Amazonas. Embora o interesse inicial tenha sido na língua (obviamente por ser fã desde os cinco anos de idade de *Card Captor Sakura*), o desejo insaciável pela literatura cresceu exponencialmente de forma que consumiu quase todo meu ser. Ainda assim, apaixonada por literatura, frequentemente me perguntava entre as disciplinas de literatura japonesa do curso de Letras o motivo de, considerando a tradição literário do Japão fortemente construída por mãos femininas, ser tão pouco abordada a literatura de autoria feminina. Com exceção da disciplina de Literatura Japonesa I, em que é impossível ignorar por se tratar de uma época marcada pela presença majoritária de mulheres escrevendo, as demais disciplinas faziam breves menções a outras escritoras, sem muito aprofundamento.

A literatura japonesa canonizada, de autoria masculina, é frequentemente marcada pela objetificação da mulher ou por uma construção de personagem rasa. Sōseki Natsume traz, em sua obra *Kokoro*, originalmente publicada em 1914, uma mulher que não possui oportunidade de se fazer presente, vivendo na sombra de um marido atormentado pelo próprio egoísmo. A ela, somente resta um espaço de silêncio, em que nem mesmo a razão pela qual deve permanecer em um relacionamento infeliz é permitida saber. Nas obras de Jun'ichirō Tanizaki, a mulher é retratada demonizada pela própria sexualização, e mesmo sua notória obra *As irmãs Makioka*

(1943-1948) limita o corpo feminino aos extremos da castidade ou sexualidade. Na literatura contemporânea, Haruki Murakami define suas personagens femininas como mediadoras entre o espaço natural e o espaço etéreo, como instrumentos na autodescoberta masculina, e mais uma vez a função da personagem feminina é auxiliar no desenvolvimento masculino.

Dessa forma, ao decidir iniciar na pesquisa científica envolvendo literatura em 2020, tratei de, sob orientação do professor Cacio José Ferreira, analisar aspectos sociológicos em obras da autora japonesa Hiromi Kawakami. Essa pesquisa, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), me proporcionou ingresso no universo da literatura japonesa de autoria feminina, objeto de estudo que continuo no mestrado e pretendo continuar levando ao doutorado. As três obras analisadas, *A valise do professor*, *Quinquilharias Nakano* e *Os dez amores do sr. Nishino*, apresentam uma fragmentação do indivíduo pós-moderno que se torna incapaz de se conectar efetivamente com outros indivíduos e com o mundo em que reside. Pela perspectiva de narradoras, a fragmentação pós-moderna toma também para si as expectativas quanto a gênero e sexualidade.

Em 2020, com a pandemia da covid-19, crises identitárias – econômicas, financeiras, psicológicas e de saúde – se tornaram mais evidentes, principalmente pela forma bruta com a qual todos fomos forçados a lidar com o isolamento, medo constante e distorção de tempo. A percepção de que o indivíduo pós-moderno, independente de nacionalidade, gênero e sexualidade, está em constante deslocamento e é sensível em suas nuances identitárias me moveu em direção a continuidade da pesquisa científica na área de estudos literários e estudos antropológicos/sociológicos.

Este tema de pesquisa então foi levado para o mestrado. Trabalhar a fragmentação identitária pela perspectiva de gênero – aqui, no contexto da sociedade japonesa, caracterizada por seu discurso homogeneizado e nacionalista – amplia a percepção de múltiplas vivências e formas pela qual um indivíduo se desloca e relaciona com o macrocosmo do novo capitalismo. Inicialmente o objetivo não era analisar somente a obra *Querida Konbini (Konbini Ningen)*, de Sayaka Murata, mas também obras das escritoras Yōko Ogawa, Hiromi Kawakami e Banana Yoshimoto. No entanto, após muita consideração, foi decidido diminuir a quantidade de objetos de estudo para análise aprofundada.

Sayaka Murata foi escolhida para análise pela forma abertamente deslocada em que constrói suas personagens. Sua narração em obras como *Cerimônia a vida (Seimeishiki)*, 2021), *Terráqueos (Chikyū Seijin)*, 2018) e *Querida Konbini (Konbini Ningen)*, 2016), traz tons de distanciamento na percepção social e cultural. Sayaka Murata define suas personagens pela

perspectiva do tabu e traz em suas discussões uma ruptura com a binaridade feminino x masculino, para questionamentos quanto a construção e manipulação cultural e social, gendrada e sexualizada que forma o indivíduo japonês. A autora busca frequentemente escrever em suas obras uma visão da sexualidade que ultrapassa o padrão humano, não em direção a um arrombamento do grotesco sexual, mas ao entendimento que somos seres além do sexo. Em sua escrita criativa, Sayaka levanta novas formas de existência, pensa em mundos de regras e concepções existenciais diversas para expor a não naturalidade do próprio sistema social humano. O grotesco e o absurdo se fazem presentes para questionar a naturalização de ações humanas violentas.

Assim sendo, esta dissertação tem como objetivo analisar questões identitárias, de gênero e sexualidade, na composição do indivíduo pós-moderno e de que maneira a autora Sayaka Murata apresentar essas questões na construção do universo social e de suas personagens na obra *Querida Konbini*. Não pretendo, no entanto, esgotá-los aqui, neste gesto de leitura. Esta dissertação é um convite para aqueles que também são afetados pelos questionamentos e transformações da literatura contemporânea de autoria feminina, especificamente da literatura japonesa. Também é ainda uma licença para dar fôlego às pesquisas sobre autoria japonesa feminina na contemporaneidade que, tanto do ponto de vista acadêmico quanto geral, ganham cada vez mais visibilidade no Brasil.

## INTRODUÇÃO

A sociedade japonesa contemporânea é permeada pelos elementos neoliberais que constituem o capitalismo mundial. Nessa perspectiva, a obra *Querida Konbini* (2018), de Sayaka Murata, apresenta elementos miméticos que explicitam as características vorazes às quais o indivíduo é obrigado a compactuar. As consequências da globalização e da fragmentação identitária têm sido temas presentes em diversas mídias e artes, como a pintura, escultura, programas de televisão, filmes, livros, histórias em quadrinhos etc. Essa temática do universo pós-moderno não é explícita e abertamente discutida nas obras literárias e midiáticas, mas presentes na composição da existência humana ou transfigurada no texto literário, por se tratar de uma característica inerente ao indivíduo contemporâneo. Assim, temáticas como pós-modernidade, identidade, solidão, isolamento social e trabalho compõem o universo em que os personagens transitam.

Nesse cenário, podemos compreender que a literatura produzida por mulheres surge como subversão de valores ao trazer novas perspectivas de vivência ao cenário caótico da fragmentação do indivíduo. Ao pensarmos que a perspectiva masculina é centrada no homem, em uma representação canônica tida como universal, a escrita de mulheres nos revela nuances antes não perceptíveis, quebrando a concepção de um indivíduo coerente e universal, mas de uma união de fragmentos que se complementam, contradizem e se sobrepõem uns aos outros constantemente. A literatura de autoria feminina, então, se faz presente nas margens da sociedade contemporânea, buscando evidenciar para o centro literário a existência de fronteiras sociais que os filtros da homogeneidade tornam irrepresentáveis.

Esta investigação, portanto, promove uma análise da obra *Querida Konbini* (2018), de Sayaka Murata, sob a perspectiva da sociedade japonesa e da construção da identidade e individualidade na pós-modernidade. Esse processo é dividido em três pontos distintos e complementares: compreensão de como a identidade e individualidade na pós-modernidade são conceituadas por Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2021; 2022) e Homi K. Bhabha (2019); investigação da escrita de Sayaka Murata, suas principais temáticas e como a questão de gênero e sexualidade são abordadas pela autora; e evidências das características, sintomas e consequências do indivíduo pós-moderno na construção da personagem Keiko Furukura em *Querida Konbini* (2018).

Quanto ao referencial teórico, utilizamos como base os estudos sobre pós-modernidade e identidade de Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2021; 2022), Homi Bhabha (2019),

Richard Sennett (2015) e David Le Breton (2018; 2022; 2023); enquanto estudos sobre a escrita de autoria de mulheres e relações de gênero e sexualidade foram fundamentados nas teorias de Yuko Iida (2019), Noriko Mizuta (1987), Virginia Woolf (2014) e Teresa de Lauretis (2019). Ao fazermos o uso de “pós”, direcionamos como referência ao depois, avanço, uma ruptura entre a modernidade e a fase temporal posterior. Para Hall (2020), a modernidade concedeu lugar a uma pós-modernidade, um período que ainda colhe os frutos da modernidade, mas em excesso de informação, de identidades e culturas coexistentes. Já Bauman (2021) define o período como modernidade líquida ou modernidade tardia. Ainda modernidade, mas, ao contrário do peso e estagnação da modernidade sólida, a modernidade líquida transfere o peso da localização espaço-temporal para a leveza das relações digitais, imaginárias e sociais. A compreensão de Bauman (2021) é que ainda permanecemos em uma extensão da modernidade, sem deixar de vivenciar a modernidade, somente mudamos os moldes. Da mesma forma, Marc Augé (2012) estende a modernidade em sua concepção de supermodernidade, um movimento de exacerbação dos valores desenvolvidos durante a modernidade do século XX. Para o autor, a ruptura da modernidade ainda não ocorreu.

Nessa perspectiva, mesmo diante de divergência conceituais entre autores em relação a pós-modernidade, as consequências sociais e sintomas identitários são similares, em uma cadeia de aceleração, individualidade, dissociação, isolamento, desapego social e privatização de espaços públicos. Por se tratar de conceitos diferentes para nomenclatura do período atual, o termo utilizado na pesquisa é *pós-modernidade*, por se tratar de uma terminologia que não se baseia na continuidade da modernidade. A discrepância entre a forma de vida no século passado – em que os valores se baseavam em uma estabilidade – e a forma de vida atual – em que a estabilidade é substituída por um vazio e não almejada pelo sistema social – é perceptível nas mudanças entre as gerações, seja na forma de pensar, nos padrões de emprego, no mercado imobiliário ou nos relacionamentos interpessoais e afetivos. Assim, a escolha terminológica reflete a compreensão de que há uma ruptura entre as estruturas sociais dos séculos XX e XXI, e que a nova forma de existência na pós-modernidade é mais coerente para dialogar com a obra *Querida Konbini* (2018).

Quanto aos estudos de escrita feminina, os estudos de Yuko Iida (2019) sobre gênero e a produção literária de Sayaka Murata nos permite uma análise do trabalho da escritora a fim de estabelecer sua localização na tradição literária de autoria feminina no Japão e mundo, enquanto a teoria de Noriko Mizuta (1987) estabelece uma compreensão do pensamento feminino na produção literária moderna e como a representação é feita na perspectiva feminina.

Virginia Woolf (2014) se aprofunda na mulher como escritora, desenvolvendo a relevância de determinada tradição. Os estudos de gênero de Teresa de Lauretis (2019) nos voltam para uma análise que transcende as tecnologias de representação, abrindo um leque de vivências e representações que se fazem possíveis pela escrita não-canônica, como é o caso da escritura de Sayaka Murata.

Sayaka Murata nasceu em 1979, na cidade de Inzai, província de Chiba, ao leste da ilha de Honshu, no arquipélago japonês. Uma criança tímida e sozinha, seu pai era juiz e a mãe dona de casa. Desde jovem, fã de ficção científica, questionava as formas sociais sob as quais vivemos. Comparando as diferenças entre sua criação e a do irmão, seis anos mais velho, era perceptível que sua educação, mesmo na faculdade, era relevante somente para a conquista de um marido. A escrita surgiu como uma forma de expressar as possibilidades existenciais que a autora imagina, em mundos possíveis fora das concepções naturalizadas que compõem a sociedade atual. Sua escrita começa aos dez anos de idade, quando ainda reproduzia muitas histórias que lia em mangás e livros. Aos onze anos, compra, com ajuda da mãe, um processador de texto que a auxilia a registrar suas histórias de forma mais concreta. Embora no Ensino Médio tenha desenvolvido um bloqueio, ao entrar em um pequeno clube de escrita na faculdade, liderado por Akio Miyahara, ganhador do prêmio Akutagawa em 1972, pôde retornar à escritura. Após a graduação, passou a trabalhar em uma loja de conveniência para conciliar com a escrita, que ainda não havia dado frutos monetários. Após vencer o prêmio Gunzō para jovens escritores, em 2003, com o primeiro romance *Amamentação (Junyū)*, encontrou uma revista para publicação dos escritos e, desde então, escreveu oito romances e sete coletâneas de contos<sup>1</sup>.

Em 2009, foi indicada ao Prêmio Yukio Mishima e venceu o Prêmio Literário Noma, ambos com a obra *A canção prateada (Gin iro no uta, 2009)*. Suas obras *Água bebida por estrelas (Hoshi ga sū mizu, 2010)* e *Uma porta acolhedora (Tadaima tobira, 2012)* também foram indicados ao Prêmio Yukio Mishima, mas foi congratulada com o prêmio somente em 2013, com o romance *Do calor corporal, dos ossos, da cidade branca (Shiro-iro no machi no, sono hone no taion no, 2012)*. Em contínuo com as publicações, em 2016, lançou a obra *Querida Konbini (Konbini ningen)*, posteriormente publicado no Brasil em 2018, tornando-se fenômeno literário após receber o Prêmio Akutagawa<sup>2</sup>. Na avaliação da obra durante e a

<sup>1</sup> Disponível em: <https://thegentlewoman.co.uk/library/sayaka-murata>. Acesso em 10 ago. 2024.

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/publication/morethan\\_worthsharing/5th.html](https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/publication/morethan_worthsharing/5th.html). Acesso em 5 set. 2024.

nomeação do prêmio, o escritor e avaliador Ryū Murakami<sup>3</sup> aponta que “a escritora assumiu o desafio de retratar precisamente indivíduos que vivem em uma ‘loja de conveniência’, um lugar que existe em todos os lugares e é conhecido por todos, e conseguiu com sucesso”<sup>4</sup>.

As temáticas da obra de Sayaka, por mais variadas que sejam, se concentram em um fio principal que os interliga: a construção da normalidade. Em uma entrevista para *The Gentlewoman*, revista britânica, Sayaka enfatiza que “o normal, para mim, não é algo que surge de nosso ‘eu’ interior. É de um self que acredita no que a sociedade nos diz”<sup>5</sup>. Assim, podemos compreender que a origem de temas presentes em sua obra, como conformidade, sexualidades, gênero, normas sociais, é o questionamento da ordem social, enraizado no inconsciente de cada indivíduo socializado. Através do uso de ações desviantes do “normal”, Sayaka Murata nos apresenta outras formas de vivência, seja por meio um estranhamento mais curto, com uma mulher escolhendo viver como funcionária de konbini pelo resto da vida, ou mais distante, com a criação de uma seita alienígena canibal. Quando esse ponto de estranhamento se apresenta em questão estrutural e existencial, Sayaka pode até mesmo delinear uma sociedade (paralela ou mesmo futurística) em que o corpo humano é reutilizado para fins estéticos e práticos.

Internacionalmente, Sayaka Murata se tornou um fenômeno em 2016, com a publicação de *Konbini ningen*. A obra foi traduzida para diversas línguas, inclusive para o inglês britânico e para o português brasileiro, ambos em 2018. Foi a primeira obra de Sayaka Murata a ser traduzida para o inglês e, desde então, teve outras obras já disponibilizadas na língua, como *Chikyū seijin* e *Seimeishiki*. No Brasil, foram traduzidas as obras *Chikyū seijin* sob título de *Terráqueos*, e *Seiketsu na kekkon* como “Um casamento limpo” pela revista *Granta* v.13 em 2019. A tradução brasileira das três obras foi realizada por Rita Kohl, tradutora e professora de língua japonesa que, além de Sayaka Murata, também traduziu para o português brasileiro obras de Haruki Murakami, Yōko Ogawa e Hiro Arikawa.

Publicada pela primeira vez em 2016, *Konbini ningen* foi lançada no Brasil como *Querida Konbini*, em 2018, pela Estação Liberdade. Sob a tradução de Rita Kohl, a obra possui

---

<sup>3</sup> Premiado romancista, contista e cineasta japonês. Reconhecido internacionalmente por suas obras *Azul quase transparente* (*Kagirinaku tōmei ni chikai burū*, 1976), *Miso soup* (*In za misosūpu*, 1997) e *Audição* (*Ōdishon*, 1997). Sua obra aborda a natureza humana a partir de temas como uso de drogas, surrealismo, violência e desilusão no Japão Pós-Segunda Guerra mundial.

<sup>4</sup> 作者は、「コンビニ」という、どこにでも存在して、誰もが知っている場所で生きる人々を厳密に描写することに挑戦し、勝利した。Disponível em:

<https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo155.htm#authorJ155MS>. Acesso em 10 set. 2024.

<sup>5</sup> Normal, for me, is something that doesn't come from within ourselves. It's the self that believes what society is telling us. Disponível em: <https://thegentlewoman.co.uk/library/sayaka-murata>. Acesso em 14 ago. 2024.

cento e cinquenta e duas páginas e pontua a vida de Keiko Furukura, uma mulher de trinta e seis anos, que trabalha em uma loja de conveniências há dezoito anos. O nome “*Konbini*” faz referência ao nome das lojas de conveniências no Japão. Narrada em primeira pessoa pela protagonista, a história não é dividida em capítulos, mas em episódios. Além de Keiko, outros personagens recorrentes são os funcionários da loja, a irmã de Keiko, colegas do Ensino Médio e Shiraha, um homem e funcionário da loja, com quem Keiko passa a se envolver mais profundamente.

Considerando somente uma data apresentada pela narradora, a inauguração da filial da loja de conveniência Smile Mart, na estação de Hiiromachi, em 1º de maio de 1998, compreende-se que, pela idade de Keiko, a narrativa se passe entre 2015 e 2016. A história perpassa em um tempo cronológico, com exceção da retomada de memória da protagonista no início da obra, em que recorda episódios da vida que apontaram sua relação complicada com as convenções sociais e que a levaram a trabalhar na loja de conveniência.

O espaço em que o romance se desenvolve é o cenário restrito da loja de conveniência Smile Mart, na estação de Hiiromachi em Tóquio, Japão. A narrativa não se afasta dessa região, os locais apresentados não são caracterizados com profundidade, como a casa de Keiko, casa das amigas, da irmã. Com exceção da loja de conveniência, o espaço e tempo – uma “*hierarquização dos níveis de temporalidade*” (Ricoeur, 1994, p. 128, grifo do autor) – da narrativa em outras situações não são delimitados. Essa fragmentação já é uma característica que ilustra a pós-modernidade.

O enredo relata o cotidiano de Keiko Furukura que, desde os dezoito anos, trabalha em uma loja de conveniência. Atualmente, aos trinta e seis anos, Keiko é solteira, vive em um pequeno apartamento desde a universidade e trabalha na mesma função em que foi contratada, dezoito anos antes. Iniciando com uma exposição da vida de Keiko, compreende-se que a personagem possui históricos de comportamentos não usuais, tanto na compreensão de linguagem, quanto em questões lógicas e existenciais. Tais comportamentos causam estranhamentos nos indivíduos que convivem com Keiko, forçando-a ao isolamento ou mantendo interações mínimas com o ambiente externo. Além disso, para não causar desconforto à sociedade e à família, Keiko escolhe reproduzir comportamentos de pessoas com quem convive. Tal método de apropriação é utilizado pela protagonista desde os primórdios da vida, sendo aplicado também no ambiente de trabalho, em que sustenta um nível superficial de interações.

Nessa perspectiva, quando questionada sobre os motivos pelos quais não é casada, trabalha em uma loja de conveniência e não tem filhos, Keiko reproduz uma desculpa formulada por sua irmã mais nova: possui problemas de saúde que a impossibilitam de mudar seu estilo de vida. Dessa forma, a personagem permanece em um espaço intocado, em que a cobrança social não a alcança com intensidade.

A problemática da narrativa inicia quando, em um churrasco com colegas de escola – com quem Keiko não se envolvia quando jovem, mas passa a conviver frequentemente quando adulta –, agarra-se mais uma vez à desculpa “padrão” e é criticada pelo marido de uma das colegas. As cobranças se intensificam, com algumas pessoas recomendando encontros às cegas, sites de relacionamentos e até amigos interessados em casamento. A protagonista, então, ao voltar da loja à noite, reencontra Shiraha, um colega de trabalho que foi demitido por assediar uma cliente. Enquanto conversam sobre suas situações, Keiko o convida a passar a noite em seu apartamento, já que ele não tem onde ficar. Chegando em casa, Keiko liga para a irmã e diz que há um homem em sua casa. Ao ouvir a resposta exageradamente positiva da irmã, Keiko então sugere que os dois mantenham uma relação de fachada, para que possam fugir das cobranças sociais.

O plano não acontece da maneira que Keiko esperava, pois, ao informar acidentalmente ao chefe que está envolvida com Shiraha, a interação com os colegas muda drasticamente. As cobranças e perguntas invasivas passam a crescer a ponto de influenciar o ritmo do trabalho. As pressões dos colegas de escola, do trabalho e das famílias de ambos levam Keiko a sair do trabalho à procura de “algo melhor”, para que ela e Shiraha, posteriormente, possam oficializar a união.

A obra tem seu desfecho quando Keiko, a caminho de uma entrevista de emprego com Shiraha, para em uma loja de conveniência e começa a agir como uma funcionária: organiza as prateleiras, anúncios e até mesmo conversa com outra funcionária. Shiraha, ao perceber isso, grita com ela e tenta tirá-la de lá, dizendo que Keiko precisa se adequar às expectativas da “aldeia” – Shiraha se refere a sociedade japonesa como “aldeia”, fazendo uma alusão a continuidade do sistema social. Keiko responde que não pode, pois vive para a loja. O fim da trama então se torna o início: Keiko Furukura, uma mulher de trinta e seis anos, solteira, trabalhando em uma loja de conveniência.

Ao propormos a análise de uma obra japonesa contemporânea, que aborda temas controversos e extremamente relevantes, visamos também despertar o interesse de futuros pesquisadores sobre o assunto na área de literatura japonesa de autoria feminina. Os estudos

socioculturais na literatura japonesa pós-moderna são uma vertente de pesquisa contemporânea bastante explorada no Brasil, e, por esta razão, analisarmos as novas produções trazidas ao Brasil, sob autoria de mulheres japonesas, grande destaque na literatura contemporânea, é imprescindível. Nesse contexto, o presente estudo é relevante ao explicitar as relações entre a sociedade pós-moderna e a literatura na obra de mulheres, com o intuito de evidenciar a identidade da mulher japonesa contemporânea no contexto literário, bem como os fundamentos teóricos que se interligam, consentem e legitimam a relação entre Literatura e Sociedade. Determinamos o ineditismo da pesquisa nos estudos japoneses no Brasil pela perspectiva de gênero que foi considerada, assim como pela autora e obra selecionadas.

Assim, para investigar a relação entre indivíduo e sociedade na construção de uma obra literária como *Querida Konbini* (2018), partimos do princípio de que a protagonista possui fatores diferentes que compõem sua identidade, conflitantes e algumas vezes equivalentes, fragmentos que não se complementam, mas se sobrepõem uns aos outros. O enfoque é, primeiramente, pesquisar sobre o estilo de escrita da autora, suas influências literárias e demais obras, para uma compreensão mais aprofundada da produção literária de Sayaka Murata. Após isso, buscamos adentrar no referencial teórico, com foco em pós-modernidade e outras nomenclaturas, construção e desconstrução da identidade e aspectos da individualidade, como a solidão e o trabalho. Em consonância, a leitura de teorias envolvendo a produção de escritas de mulheres, tanto em relação a história da tradição de escrita feminina no mundo e Japão, quanto as características e a relevância da presença da mulher no cenário literário. Por fim, realiza-se a análise em que, unindo o objeto e a teoria, nos propomos a destrinchar a construção identitária da personagem principal Keiko Furukura, em todos os seus fragmentos, e em sua relação com o tempo e o espaço, especificamente o da loja de conveniência.

Cabe aqui um esclarecimento, embora a leitura da obra tenha sido feita tanto no original em japonês, quanto na tradução em português, o uso da obra traduzida para análise foi selecionado por dois motivos: primeiramente, pela acessibilidade na leitura, pela escolha de palavras e localização feita considerando o português brasileiro; e pela belíssima tradução de Rita Kohl, que não somente nesta obra, mas em outras obras da autora, faz um excelente trabalho. Dessa forma, no intuito de enaltecer a tradução brasileira e tornar acessível para o público a leitura de uma obra renomada como *Querida Konbini* (2018), optamos por trazer em nossa análise trechos da obra traduzida e, quando necessário, as palavras no original para melhor compreensão cultural.

No primeiro capítulo, aborda-se a construção identitária de Keiko sob a perspectiva do indivíduo inserido na sociedade pós-moderna, partindo primeiramente da conceituação de identidade e individualidade, para então seguirmos para os fragmentos de análise que compõem o indivíduo Keiko. Como aporte teórico recorreremos a estudos de Stuart Hall (2020), quanto a construção da identidade e aos aspectos da pós-modernidade; Zygmunt Bauman (2021), no que diz em relação ao indivíduo que se comporta como consumidor e produto; Homi K. Bhabha (2019), em referência ao processo cultural de compreensão identitária com base em padrões; David Le Breton (2018), no que concerne a solidão e ao isolamento que surgem como consequências de uma sociedade socialmente ativa; Richard Sennet (2015) quanto ao trabalho e sua nova forma no novo capitalismo; e Lacan (2003) quanto a construção do eu em oposição a percepção do Outro.

No segundo capítulo, a construção identitária vem à baila como tema principal de análise, porém, por uma perspectiva de gênero, sexualidade e o papel da escrita feminina na produção de obras subversivas. Partindo de uma análise teórica através dos estudos de Yuko Iida (2019), Noriko Mizuta (1987), Virginia Woolf (2014) e Teresa de Lauretis (2019), destrincha-se a maneira como a escrita de Sayaka Murata se encaixa e se distancia de determinados padrões na literatura japonesa de autoria feminina. Após isso, analisa-se verticalmente as personagens da obra em suas fragmentações de representações de gênero, sexualidade e corpo. Para isso, além das teóricas mencionadas, também nos baseamos nos estudos de Kaori Chino (2003), Judith Butler (2018), Rika Saito (2010), Sharalyn Orbaugh (2016), Elizabeth Grosz (2000), Mina Isotani (2016), Madalena Cordaro (2010), Eni Puccinelli Orlandi (2007) e Freya Carkeek e Paul James (1997).

Por fim, no terceiro capítulo, analisados os fragmentos identitários da protagonista Keiko, o foco recai na relação entre a personagem e os sons no espaço da loja de conveniência, konbini, tanto sob a perspectiva da composição do relacionamento afetivo entre indivíduo e espaço, quanto na construção e percepção do espaço como extensão do corpo e de que forma os sons se configuram na interação entre o indivíduo e o mundo. Assim, o abarco teórico se direciona para os estudos de Yi-Fu Tuan (1983), no que tange a relação afetiva do indivíduo com o espaço em que reside; Marc Augé (2012), na análise da concepção da loja de conveniência como não lugar; Silvano Santiago (2019), relativo a concepção de entre-lugar e a construção identitária; Osman Lins (1976) quanto ao espaço romanesco e ficcional; Shuichi Kato (2012), quanto a percepção do tempo e espaço na cultura japonesa e como essa percepção

tem influência nas relações interpessoais; e Byung-Chul Han (2020), relacionado ao movimento social de retorno a uma consciência mais simples.

## CAPÍTULO I

### FRAGMENTAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO INDIVÍDUO PÓS-MODERNO

*Desde que comecei a usar “eu”, as palavras que os  
outros usavam me atingiam como pedras  
Yōko Tawada*

Pós-modernidade – modernidade tardia, modernidade líquida, contemporaneidade –, período das grandes navegações virtuais, globalização, conexão mundial, privatização de espaços e serviços públicos, inserção e roubo de dados na internet, onde o espaço e o tempo não são um empecilho para o acesso à informação, interação interpessoal ou embate cibernético, diferentemente da fase anterior, a modernidade – ou modernidade sólida –, em que valores eram unificados no meio social limitado pelas fronteiras espaço-temporais.

Bauman (2021) denomina este período de Modernidade Líquida, pois, diferentemente do período anterior no qual se procurava solidez e uma perpetuação da estrutura social já enraizada, agora se deseja uma capacidade de ser maleável e adaptável as mudanças inevitáveis que surgiram e continuariam a surgir com os avanços tecnológicos. Assim, postula:

Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em estado avançado de desintegração; e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, por uma vez, descobrir ou inventar sólidos de solidez duradoura, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável. (Bauman, 2021, p. 10).

Para o autor, as mudanças ocorridas na sociedade da rigidez, do controle, da opressão e alienação do indivíduo moderno se deram não por meio de mais controle e subordinação, mas pelo derretimento radical da limitação da vida individual. No entanto, se na modernidade sólida as algemas eram rígidas e visíveis no corpo, na modernidade líquida o controle ainda é exercido sobre o indivíduo através da realocação em nichos pré-estabelecidos. Agora, fora de suas gaiolas, os indivíduos são advertidos e censurados caso não consigam encontrar um molde ao qual se adaptem: “a tarefa dos indivíduos livres era usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar seguindo fielmente as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados para aquele lugar” (Bauman, 2021, p. 14).

O derretimento da sociedade moderna sólida resulta na dissolução dos poderes, ou seja, na passagem do poder concentrado para os micropoderes, levantando assim uma sociedade individualizada e privatizada. Em uma sociedade individualizada, o peso das escolhas, sucessos e fracassos recaem sobre o indivíduo, mais uma vez preso e controlado, mas que pode somente

culpabilizar a si mesmo em sua inabilidade de ser o ideal disseminado socialmente. Assim, na modernidade líquida a identidade se constrói na mutabilidade. A compreensão do eu não é fixa, se encontra em incessante metamorfose. Desse modo, a relação do “eu” com o “outro” ocorre na superficialidade e no imediato. O indivíduo procura prazeres instantâneos, assim como relações que demandem pouca responsabilidade, afinal, encontrar um nicho permanente é impossível, considerando a constante corrida em direção a uma versão melhor de si mesmo.

Stuart Hall (2020), em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao discutir as concepções de identidade, apresenta três principais: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo é baseado em uma noção unificada do indivíduo, em que o sujeito, por natureza, possui uma essência singular e imutável, que representa sua “identidade”. Para o sujeito do iluminismo, então, a identidade é a essência do indivíduo, majoritariamente retratado como masculino.

O conceito de sujeito sociológico parte do pressuposto de que o indivíduo não é formado inteiramente de maneira autônoma e autossuficiente, mas de aspectos interiores e exteriores, “entre o ‘eu’ e a sociedade” (Hall, 2020, p. 11). Ainda composto por uma essência, o sujeito constrói sua identidade a partir da interação entre o “eu real” e o ambiente social, que mediam os valores, símbolos e crenças, ou seja, a cultura em que este sujeito reside. Assim, a identidade se apresenta como o elo entre o privado e o público, agindo como estabilizadora entre o sujeito e os “mundos culturais”.

O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (Hall, 2020, p. 11)

Hall (2020) então apresenta o conceito do sujeito pós-moderno, que é marcado pela ruptura com a presença de uma essência unificada, apresentando-se como fragmentado, ou seja, constituído por várias identidades, frequentemente contraditórias e incompletas. O indivíduo pós-moderno assume identidades diferentes para necessidades diferentes. Essas identidades, por fim, circundam um “eu” não coerente e não unificado, empurrando o indivíduo para diferentes direções e o tornando “deslocado”. Para Hall (2020), à medida em que os sistemas de significação e representação cultural e social se proliferam, os indivíduos se deparam com uma gama de identidades possíveis com as quais podem se conectar. É o que conceitua como “descentração”: deslocamentos por meio de uma cadeia de rupturas nos discursos do

conhecimento moderno. Ao analisarmos a construção da personagem Keiko, essa descentração é ponto central em fragmentação e deslocamento social durante sua tentativa de vivência como ser ativo.

O autor apresenta cinco fatores principais que culminaram na descentração do indivíduo pós-moderno. Primeiramente, o pensamento marxista, que afirmava que o sujeito não é capaz de ser o “autor” da história, uma vez que seus pensamentos e comportamentos são resultados dos que vieram anteriormente. O segundo foi a descoberta do inconsciente por Freud, que apresentou a noção do “eu” como ser inteiro e uno através de uma construção gradual e inconsciente. Assim, a concepção de identidade surge não de sua integralidade, e sim de sua característica incompleta, que é preenchida pela interação do indivíduo com o exterior. “Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos ‘eus’ divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (Hall, 2020, p. 25).

O terceiro foi o trabalho do linguista Saussure, em que apresenta o argumento de que a língua não é algo pertencente ao indivíduo, mas, por se tratar de sistema social e histórico, é um sistema de signos não individual: a língua preexiste ao sujeito. Ademais, assim como os significados das palavras são móveis, pois são resultados das relações de semelhança e diferença entre palavras no sistema estrutural da língua, não há como determinar um significado final para uma palavra. Assim como a língua, a identidade é estruturada de maneira mutável. O indivíduo não possui autonomia para definir uma forma final para sua identidade, pois não tem controle das divergentes identidades que assume.

O trabalho do filósofo Foucault é a quarta ruptura no conhecimento nas ciências humanas, ao declarar que o “poder disciplinar” procura controlar as vidas em todas as suas esferas. Hall (2020) discute que, embora o “poder disciplinar” de Foucault seja fruto das grandes entidades coletivas, acaba por tornar o sujeito ainda mais individual, pois “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (Hall, 2020, p. 27).

Por fim, a quinta descentração é o impacto dos movimentos feministas que se fortaleceram na década de 1960, tanto na teoria crítica quanto no movimento social. Tanto o feminismo quanto os diversos movimentos sociais e políticos da época possuíam uma natureza cultural intensa, e apresentaram questionamentos quanto ao privado e público, quanto ao papel de gênero, sexualidade, trabalho doméstico, família, além de enfatizar como questão política a subjetividade e a identidade. Desse modo, as identidades sexuais e de gênero passaram a ser

contestadas, deslocando a noção da “humanidade” como identidade e substituindo-a pela diferença sexual e de gênero.

Essas cinco descentrações levantados por Hall (2020) são responsáveis pelo deslocamento do indivíduo pós-moderno, que se encontra perdido em um mundo de informações e diferentes comunidades que movimentam o indivíduo em contraditórias direções. Sem saber como se portar, se definir ou em quem confiar, o indivíduo pós-moderno vê suas constantes tentativas de aprender a andar e correr irrelevantes, pois lhe é permitido somente flutuar entre o espaço, tempo e a identidade.

A individualização da sociedade pós-moderna, discurso capitalista que se utiliza do abuso de recursos (sejam humanos ou da natureza) em detrimento do acúmulo pessoal de bens, não se configura somente diretamente na concepção identitária do indivíduo, mas pela compreensão de que a “desilusão com as ideais de progresso, a consciência das atrocidades cometidas neste século em nome do progresso tecnológico e econômico, falência política e moral das ciências naturais que se põem a serviço das forças de destruição humana e planetária” (Benhabib, 2018, p. 38) são sentimentos que maximizam esse deslocamento na busca de valor identitário. Se um indivíduo é socialmente lido como produto ou mão-de-obra, como se compreender como ser vivo?

Dessa forma, a elevação do individual simultânea ao apagamento do social e coletivo na pós-modernidade desvaloriza o público, conseqüentemente o político, de maneira que as esferas sociais são escanteadas e o discurso se torna menos sobre a perspectiva do indivíduo e mais sobre o próprio discurso sobre esse indivíduo. De fato, podemos compreender que a maior mudança foi feita da transferência do indivíduo como sujeito principal para o discurso sobre o indivíduo como fator ativo, da representação pré-concebida em que aquele indivíduo deve se encaixar, dentro do campo dos signos. A sociedade pós-moderna então é marcada por representações (ou rótulos) que guiam o indivíduo no âmbito das identidades, que pode assumir ou abandonar representações conforme a necessidade do momento. Aos habitantes desse mundo flutuante, resta somente aprender a viver sem gravidade.

Neste capítulo analisaremos a sociedade japonesa apresentada na obra *Querida Konbini* (2018), no objetivo de compreender as maneiras como Keiko Furukura, protagonista e narradora da obra, busca se encaixar nos moldes pré-estabelecidos socialmente e como uma sociedade capitalista e consumista, fundada em discursos contraditórios de melhoria pessoal ao mesmo tempo que propaga o bem coletivo, fragmenta, isola e esgota seus indivíduos em uma teia de representações temporárias. Ademais, analisaremos os sintomas e conseqüências em

indivíduos fragmentados que não conseguem se adequar ao sistema de representações, como o desaparecimento social ou uma concepção deslocada do “eu”.

### 1.1 – Uma fatalidade – a individualidade

A “individualidade”, termo tão característico da pós-modernidade, tem seu significado em constante mutação, à medida em que um sistema social e histórico se modifica e novas concepções do que compõe um indivíduo surgem. No início do que concebemos como modernidade<sup>6</sup>, o processo de individualização encontrava-se entrelaçado à emancipação do ser humano, controlado pelo Estado, como uma ferramenta descartável na grande máquina que era a sociedade industrial. O “indivíduo” manifesta-se em detrimento ao “cidadão”, cuja prioridade é o bem comum, o avanço da comunidade. Para o indivíduo, o interesse é sua evolução própria, conquista de prazeres e necessidades individuais.

Na pós-modernidade, a individualidade não assume a característica de “ser”, mas de “tornar-se”. Conforme discute Zygmunt Bauman (2021), a individualização torna a identidade uma “tarefa” constantemente aperfeiçoada pelo indivíduo. A identidade já não é mais uma essência pertencente ao indivíduo em seu nascimento, mas uma construção em contínuo desenvolvimento de sua autonomia: “precisar *tornar-se* o que já se *é* é a característica da vida moderna” (Bauman, 2021, p. 45).

Nesse contexto, questões sociais ou discussões públicas também foram deslocadas para o âmbito individual, associando as questões da sociedade à impessoalidade, à frieza e à alienação, em que a solução (presente nas relações privadas) seria “desenvolver a personalidade individual através de experiências de aproximação e de calor humano para com os outros” (Sennett, 2015, p. 351). A individualização privatiza questões públicas, logo, não se gera soluções coletivas, mas “formas” com as quais cada indivíduo lida com essas questões. A única

---

<sup>6</sup> A compreensão do que definimos como modernidade parte da teoria de Hans Ulrich Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos* (1998), que estabelece o movimento de “cascatas de modernidade”, em que diversos conceitos do que se procura conceber como modernidade seguem uns aos outros em uma frenética sequência, se cruzando, coexistindo e interferindo entre si simultaneamente. Para Gumbrecht (1998), o início da Modernidade se dá pela preparação estrutural em duas instâncias: a percepção do indivíduo moderno como produtor do conhecimento (ou seja, como sujeito produtor do conhecimento); e a interpretação do indivíduo do mundo e objetos a sua volta, não mais por uma perspectiva horizontal e superficial na materialidade, mas no campo das ideias e significações. Essas duas polaridades estabelecem o “campo hermenêutico”, que produz a compreensão de que a dimensão das significantes não é suficiente para “expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como ato que compensa as deficiências da expressão” (Gumbrecht, 1998, p. 13).

constante nesse sistema é a obrigação de “aparentar” uma coerência identitária, enquanto lhe for conveniente.

Sendo assim, não há escolha: a individualidade se torna uma fatalidade exatamente pelo fato de a construção da identidade ser o necessário para a vida social pós-moderna. O indivíduo *deve* declarar seu papel na sociedade, associando-se a uma gama de “identidades” que lhe são apresentadas. Esta é a única escolha possível no processo, não sendo possível fugir do “jogo de identidades”. Como resultado, a responsabilidade se torna um fardo individual, do qual o indivíduo não pode se isentar.

No entanto, se ficam doentes, supõe-se que foi porque não foram suficientemente decididos e industriais para seguir seus tratamentos; se ficam desempregados, foi porque não aprenderam a passar por uma entrevista, ou porque não se esforçaram o suficiente para encontrar trabalho ou porque são, pura e simplesmente, avessos ao trabalho; se não estão seguros sobre as perspectivas de carreira e se agoniam sobre o futuro, é porque não são suficientemente bons em fazer amigos e influenciar pessoas e deixaram de aprender e dominar, como deveriam, as artes da autoexpressão e da impressão que causam. (Bauman, 2021, p. 47)

Ao discutir sobre o indivíduo com Rein Raud em sua obra *A individualidade numa época de incertezas* (2021), Zygmunt Bauman aponta que, por haver a opção de manter variadas relações com identidades divergentes, o indivíduo se ajusta em diferentes moldes ao se apresentar para grupos distintos com os quais mantém relação, assumindo uma forma incoerente e inconsistente. O indivíduo pós-moderno, ao invés de considerar como se apresentará ao público, pensa em sua imagem para múltiplos públicos.

Tratando da sociedade japonesa, Shuichi Kato (2012) afirma, em sua obra *O tempo e espaço na cultura japonesa*, a prevalência do “aqui=agora”, ou seja, a priorização do tempo em que se vive e do contexto social em que está inserido. Para compreendermos a localização do indivíduo japonês na sociedade pós-moderna, precisamos retornar para uma das principais concepções que conectam o ser humano a sua realidade: o tempo e o espaço.

O tempo na cultura japonesa pode ser dividido em três modos: “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” (Kato, 2012, p. 53). Os três modos de tempo coexistem entre si, enfatizando e condicionando o indivíduo a viver no “agora”. O centro da realidade, a base do pensamento japonês, gira em torno do “agora”. Esse “agora” pode ser percebido em formas diferentes, dependendo das circunstâncias, se alongando ou encurtando, “como um fio elástico” (Kato, 2012, p. 49). Na perspectiva de dois mil anos, o

“agora” pode se referir a cem anos, assim como, na perspectiva de cem anos, o “agora” é um recorte dos mais recentes vinte anos.

Quanto ao espaço, Kato (2012) apresenta o espaço dos *mura*<sup>7</sup>, em que o território é bem delimitado, e a relação entre interno e externo é estritamente definida. As fronteiras dos *mura* são bem conhecidas pelos seus habitantes e o desejo por deixar esse espaço é quase inexistente. A política dos *mura*, também política do Japão, é a do isolamento. Assim, esse espaço de fronteiras bem limitado e isolado define as relações entre aqueles que pertencem e aqueles que não pertencem ao grupo. Fora dos *mura*, o espaço é visto como de menor ou maior distância, mas ainda assim exterior. Dentro dos *mura*, o coletivo predomina. Os limites entre público e privado não são definidos com clareza, mas os valores e opiniões do grupo se sobressaem ao do indivíduo, e o grupo se configura como o “aqui”. O indivíduo que não conseguir se adaptar ou desdobrar às vontades do grupo, deve sair do grupo. Dessa forma, “o ‘aqui’ se expande, se contrai e se sobrepõe a outros [...], cada um dos seres humanos pertence a muitos e diferentes grupos, mas tem consciência de que toma como ‘aqui’ os domínios de cada grupos” (Kato, 2012, p. 250).

Compreendendo a característica delimitadora do tempo e espaço na cultura japonesa, a cultura do “aqui = agora”, percebemos que os acontecimentos passados são facilmente apagados em prol de um presente “coerente”. Sendo a sociedade japonesa uma cultura de centro vazio, a assimilação de novos valores é feita do centro e aqueles conceitos e valores que não condizem com o funcionamento atual são diluídos até chegar às margens. A pós-modernidade capitalista, consumista e imediatista foi incorporada gradativa e profundamente na base da cultura japonesa, em seu centro, diluindo outros valores que acompanharam esse movimento ao redor do mundo, como a priorização do individual ao coletivo, movimentos sociais no campo da sexualidade e de gênero. A união do discurso individualista ao coletivo isolado dos *mura* faz imperceptíveis as fronteiras entre privado e público, formando indivíduos perdidos na busca por pertencimento através de melhoramento individual.

Keiko Furukura, protagonista e narradora de *Querida Konbini* (2018), é um perfeito exemplo do indivíduo pós-moderno: um retalho de diferentes “identidades” conflitantes,

---

<sup>7</sup> *Mura*, em sua perspectiva geográfica, escrito com o ideograma “村” e significa “vila”, “vilarejo” ou “aldeia”, é a forma de organização geográfica e social do Japão cujo início remete aos primórdios da civilização no arquipélago japonês. O conceito *mura* em uma perspectiva sociocultural levantada por Kato (2012), que já não utiliza o ideograma, mas o kana (ムラ), refere-se à ideia de pertencimento a um coletivo, que estabelece fronteiras entre os “de dentro” e os “de fora”. *Mura*, então, é o espaço imaginário que delimita um senso de coletivo e estabelece um discurso de identidade una.

performadas de acordo com o grupo social “do momento”. Desde a infância, Keiko se apresenta alheia às regras sociais a sua volta, assumindo comportamentos e noções da vida desviantes. Tais comportamentos causam estranhamentos nas pessoas que convivem com Keiko, forçando-a ao isolamento ou mantendo interações mínimas com o ambiente externo. Além disso, para não causar desconforto à sociedade e a sua família, a personagem reproduz comportamentos, falas e até mesmo métodos de vestimenta das pessoas com quem convive. Tal método de apropriação é utilizado pela protagonista desde que toma consciência, sendo aplicado também no ambiente de trabalho, em que sustenta um nível superficial de interações.

Antes de pôr o uniforme, Izumi costuma vestir roupas um pouco chamativas, porém apropriadas para uma mulher na faixa dos trinta anos. Então checo a marca dos sapatos que ela calça e as etiquetas de seus casacos dentro do armário, como referência. Uma única vez espiei dentro de uma nécessaire que ela deixara largada na sala, e anotei os nomes e as marcas das maquiagens. [...] Depois de todo esse tempo observando diariamente suas roupas, acessórios e corte de cabelo, comecei a ver Izumi como o modelo-padrão de como deve ser uma mulher da nossa idade. (Murata, 2018, p. 33, tradução de Rita Kohl)

Embora Keiko não compreenda as regras sociais – afinal, não há um manual de como se portar em sociedade –, compreende que há um padrão a seguir e qual padrão é esse. Observa com atenção como as mulheres da sua idade falam, se vestem, se comportam. Orientada por momentâneos espaços de cooperação e flutuação, Keiko falha em se manter continuamente no padrão, que está frequentemente “condicionado à perpétua disposição para (e a capacidade de) a ‘ruptura’” (Bauman; Raud, 2021, p. 61).

A principal falha de Keiko é verbalizar seus questionamentos quanto ao funcionamento da sociedade em que habita. A personagem percebe que todos, não somente ela, são retalhos dos indivíduos que convivem em constante mudança. Ao conversar com a irmã mais nova, Asami, Keiko afirma que ela parece “mais adulta”, ao que a irmã reage com graça, afirmando que já é uma adulta faz bastante tempo. Mas Keiko comenta consigo mesmo que a irmã mudou sua forma de falar e estilo de roupas, o que provavelmente significava que estava convivendo com novos grupos sociais: “ela estava falando de outro jeito e usando roupas mais discretas do que antes. Devia estar convivendo com várias pessoas assim.” (Murata, 2018, p. 60, tradução de Rita Kohl). Sua fala denota não só o movimento de adaptação dos corpos com base no ciclo social, mas um olhar crítico que percebe as nuances do corpo feminino na maternidade. As roupas discretas da irmã, percebidas por Keiko como mais “adultas”, exemplificam a construção do discurso normativo que relaciona a maturidade com a maternidade e a imagem da vestimenta contida como característica da esposa e mãe japonesa tradicional.

Para Keiko, seguir ordens é algo fácil e natural. Compreendido o sentido e funcionamento das coisas, a lógica segue uma clara linha reta. No entanto, a sociedade emite sinais contraditórios, regras que se anulam. Uma mulher na sociedade japonesa precisa ter um diploma, mas não necessariamente exercer sua profissão. Um indivíduo precisa ter um trabalho, mas nunca permanecer por muito tempo na mesma função, precisa estar em constante avanço. Precisa ter uma base segura, seja no trabalho ou na vida pessoal, mas não firme o suficiente a ponto de não poder sair a qualquer momento. A relação de Keiko com a konbini não segue esse padrão, mas a de um bote salva-vidas que a permite continuar na superfície, mesmo que por tempo limitado. “Quando eu abrir a porta, aquela caixa iluminada estará me esperando. Um mundo preciso, sólido, que nunca para de funcionar” (Murata, 2018, p. 37, tradução de Rita Kohl).

Após o episódio com a irmã, Keiko participa de um churrasco com algumas amigas, acompanhadas de seus maridos. Conversando sobre suas vidas, Keiko informa sua situação como funcionária de konbini por dezoito anos, e passa a ser questionada pelo grupo ali presente. Quando as justificativas utilizadas para explicar suas escolhas de vida não funcionam, Keiko assume uma postura também questionadora, deixando as demais pessoas desconfortáveis e, conseqüentemente, a fazendo notar a gradativa exclusão:

– É, não perca essa oportunidade – incentivou o marido de Yukari, sem conter o riso.  
 – Oportunidade? Isso seria bom para mim, então? – perguntei.  
 Ele me olhou com uma expressão desorientada.  
 – Ué, quanto mais cedo melhor, não? Desse jeito não dá para você continuar... No fundo, você deve estar ficando aflita, não é? Afinal, se passar muito da idade, não vai dar mais tempo...  
 – “Desse jeito” ... Quer dizer que não posso continuar vivendo assim? Por quê?  
 [...]  
 Foi como aquela vez, no primário. Quando me dei conta, todos se afastavam e me davam as costas. Apenas seus olhares continuavam se movendo em minha direção, com a curiosidade de quem observa um animal misterioso.  
*Ah, sou um ente estranho aqui.* (Murata, 2018, p. 79-80, tradução de Rita Kohl).

Ao não conseguir lidar com as cobranças de caráter privado que passa a sofrer, Keiko se depara com outro indivíduo que não consegue se ajustar nesse sistema social confuso de aperfeiçoamento individual, seu antigo colega de trabalho, Shiraha, um homem entre seus trinta anos, retraído, que vivia com o irmão na região de Hokkaido. Após o casamento do irmão, passou a ter atritos com a cunhada, até chegar ao ponto de se mudar para a região de Tóquio e

começar a trabalhar na mesma loja de conveniências que Keiko, de onde é demitido posteriormente por perseguir uma cliente – fato que abordaremos mais à frente.

Os dois se encontram por acidente na noite em que Keiko retorna do churrasco. Enquanto lancham em um restaurante de *fastfood*, Shiraha discute com Keiko o funcionamento daquela sociedade que os oprime e os coloca a margem. Relacionando a contemporaneidade ao período da pré-história do Japão, Shiraha critica o sistema de exclusão dos *mura*, verbalizando o que Kato (2012) discute em seu trabalho.

[...] – Foi aí que eu compreendi. O mundo em que vivemos hoje não mudou desde aqueles tempos. Quem não contribui para a aldeia é eliminado. Os homens que não caçam, as mulheres que não têm filhos... As pessoas falam muito sobre a sociedade moderna, o individualismo, mas se alguém não se esforça para ser parte da aldeia é estorvado e pressionado por todo mundo e, no fim das contas, acaba expulso. (Murata, 2018, p. 87, tradução de Rita Kohl).

O ato de verbalizar a relação entre o sistema social do Japão contemporâneo e os primórdios da sociedade Jōmon é umas das principais razões pelas quais Shiraha é excluído socialmente, visto que a tendência é enterrar o passado em virtude do “agora”. Sua necessidade de justificar seus “fracassos” pela herança social do Japão não funciona dentro do discurso individualista e pós-moderno da sociedade japonesa. Logo, sua exclusão é uma forma de silenciamento.

Em seu relacionamento de fachada, Keiko recebe a visita da cunhada de Shiraha, que o interpela em relação a certas dívidas contraídas anteriormente, contudo ele afirma que Keiko sairá do trabalho na konbini em busca de algo mais sólido, possibilitando assim o casamento dos dois. Nesse momento, porém, Shiraha argumenta a sorte de Keiko, mulher virgem e solteira com trabalho instável, em tê-lo, já que casada poderá ser um membro consolidado da sociedade, “vivendo assim, você vai deixar todo mundo mais contente” (Murata, 2018, p. 129, tradução de Rita Kohl). Ao se demitir, Keiko esperava uma reação negativa do chefe, que sempre ficava irritado ao perder um funcionário. Ao invés disso, todos parecem felizes com as “conquistas” de Keiko, o que a deixa desorientada, “era muito estranho ouvir toda aquela celebração, mas me limitei a agradecer” (Murata, 2018, p. 132, tradução de Rita Kohl).

Ao decidir retornar para a konbini, ao final da obra, Keiko renuncia ao estilo de vida individualista, assim como às expectativas recaídas sobre ela, como mulher. Além da renúncia, a personagem, apesar de fragmentada, consegue manter as escolhas diante da opressão social. O retorno para a konbini é um simulacro de segurança, pois é um microcosmo de um universo social, porto seguro e sólido. “Tenho fé no mundo que há dentro dessa caixa repleta de luz”

(Murata, 2018, p. 37, tradução de Rita Kohl), afirma, e pode finalmente voltar a ter fé quando o espaço passa a consumi-la novamente.

## 1.2 – A sociedade do cansaço<sup>8</sup>: consuma, consuma, consuma!

O consumo, atualmente, é a principal atividade que todos os indivíduos têm em comum. Seja nos bairros nobres de cidades grandes ou em municípios pequenos no interior, jovens e adultos tem desejo de adquirir um celular, um computador, uma televisão ou até mesmo peças de roupas na moda. O consumo se configura como uma das principais bases da nossa sociedade pós-moderna, tornando-nos assim uma sociedade de consumidores.

Bauman (2022), em sua obra *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*, aborda como, diferente do sistema social da modernidade, em que prevalecia uma sociedade de produtores, ou seja, o papel-chave era o trabalho (ou a produção), na sociedade de consumidores, o papel-chave é o consumo. Assim, o que era uma característica base do ser humano – o consumo – passa a ser um “atributo da sociedade” (Bauman, 2022, p. 41) – o consumismo. Essa mudança entre as duas sociedades ocorreu, principalmente, por processos simultâneos de desregulamentação e privatização do trabalho e do capital. A sociedade de consumidores então “representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas” (Bauman, 2022, p. 71).

Na sociedade de consumidores, para vestir o manto de consumidor é preciso primeiro que o indivíduo se torne mercadoria. Também, para que o indivíduo possa manter sua subjetividade, é preciso perpétuas comprovações de que suas subjetividades são mercadorias vendáveis, possuindo valor para o mercado, assim como readequações as constantemente mutáveis exigências do mesmo mercado. “A “subjetividade” do “sujeito”, e a maior parte daquilo que essa subjetividade possibilita ao sujeito atingir, concentra-se num esforço sem fim para ela própria se tornar, e permanecer, uma mercadoria vendável” (Bauman, 2022, p. 20).

As constantes tentativas de se manter em destaque da massa indistinguível de outras mercadorias é a única maneira de manter também sua individualidade segura. No entanto, o perigo e o medo se encontram justamente nas imprevistas mudanças que envolvem estar em destaque: o indivíduo precisa estar sempre “ligado” nas novas exigências do mercado.

---

<sup>8</sup> Referência ao título da obra *Sociedade do cansaço*, escrito por Byung-Chul Han (2015), que analisa os aspectos do capitalismo neoliberal na construção identitária e performática do indivíduo pós-moderno.

Consumir, nesse caso, significa investir em afiliações sociais de si mesmo, ou seja, em habilidades para se “adequar” às demandas do mercado.

Sendo o trabalho privatizado e realocado no âmbito individual, a responsabilidade da qualidade dos produtos é “terceirizada” (Bauman, 2022, p. 78) a indivíduos. Assim, a falta das qualidades esperadas é considerada uma vergonha individual, enquanto os “acertos” são medidas temporárias de se manter no jogo. A “inadequação” é o medo primordial na sociedade de consumidores. A adequação e sensação de pertencimento são feitas por meio das “marcas de pertença”, como nomeia Bauman (2022), que seriam figuras emblemáticas escolhidas pelo indivíduo a fim de se afiliar a uma tendência, “por meio da própria identificação metonímica do aspirante com a ‘tendência’” (Bauman, 2022, p. 108).

Na obra, a protagonista Keiko aponta de maneira certa os retalhos de representações que formam o indivíduo consumidor/mercadoria, em sua tentativa de se manter pertencente a um grupo, mesmo que temporariamente.

Meu eu atual é constituído quase inteiramente pelas pessoas com que convivo. Trinta por cento vêm de Izumi, trinta por cento de Sugawara, vinte por cento do gerente, sendo o restante uma combinação do que já absorvi de outras pessoas, como Sasaki, que saiu há seis meses, ou Okazaki, que era o líder dos temporários até um ano atrás. (Murata, 2018, p. 32, tradução de Rita Kohl)

O olhar atencioso que tem sobre seus círculos sociais se expande para a composição das “tendências” das pessoas a sua volta. Não só Keiko, mas suas colegas de trabalho e colegas da época de escola dividem a mesma tendência, que a protagonista atribui aos sistemas de representação de mulheres da sua idade, solteiras ou casadas. Tendo Izumi como seu modelo de mulher urbana japonesa, seu modo de autorrepresentação – como falar, se vestir, maquiar – é ditado e, para Keiko, é nesse intercâmbio de tendências “que mantemos nossa humanidade” (Murata, 2018, p. 33, tradução de Rita Kohl).

Bauman (2022) nomeia esse fenômeno de “sistema de enxames”. Para o autor, em uma sociedade líquida, de consumidores, o enxame propende a substituir os sistemas de grupos (caracterizados pela divisão hierárquica), criando uma rede de unidades – indivíduo – que busca reproduzir os movimentos de outra unidade. Os enxames permanecem juntos por tempo limitado, enquanto útil, em uma reprodução de padrões de comportamento. Não há divisão de tarefas, somente um objetivo em comum, que o coletivo do enxame segura e conforta como uma direção válida. Dentro de um sistema de enxame, não há dissidentes ou insubmissos, somente desertores ou indivíduos falhos.

Conforme Keiko se estabelece em seus enxames, as “marcas de pertença” passam a se tornar mais exigentes. Como mencionado no tópico anterior, em seus encontros com as colegas, Keiko se depara com questionamentos sobre sua vida, como trabalho, casamento e filhos. Embora utilize desculpas inventadas pela irmã para justificar seus dezoito anos trabalhando em uma loja de conveniências, ou o fato de não ter se relacionado com ninguém em seus trinta e seis anos de vida, as pessoas de seu ciclo social começam a verbalizar com frequência seus “atrasos” ou “falhas”: “e você, Keiko, ainda não se casou?” (Murata, 2018, p. 41, tradução de Rita Kohl). O uso do “ainda” supõe o fator tempo, ou seja, que não se trata do “se”, mas de “quando” o casamento ocorrerá. Keiko não tem escolha, sendo mulher, de viver no “se”.

Assim, Keiko decide iniciar um relacionamento de fachada com Shiraha, pensando que dessa forma completará as exigências. No início, tudo parece funcionar bem. Suas colegas e sua irmã expressam extrema alegria ao ouvir a notícia, no entanto, outros tipos de cobrança são levantados. Ao conversar sobre Shiraha com suas colegas de escola, deixa escapar que ele está desempregado e passa o dia todo em casa, sem fazer nada. Ao ouvi-la, uma das colegas comenta então “ah é? Nesses casos, a melhor coisa é engravidar” (Murata, 2018, p. 106, tradução de Rita Kohl).

Ao comentar, por acidente, com seu gerente e com Uzumi, sua colega de trabalho, ambos também demonstram excitação. Nesse caso, Keiko se sente bastante irritada, pois o interesse em sua vida atrapalha o andamento do trabalho na loja de conveniência. Ao chegar em casa e explicar para Shiraha o ocorrido, ele então solta um prenúncio do que estava por vir.

– Todo mundo vai querer dar palpite na sua vida. “Por que você deixa esse homem desempregado morar na sua casa?” “Tudo bem que você queira trabalhar também, mas tem que ser numa konbini?” “Vocês não vão ter filhos?” “Arranje um emprego fixo.” “Cumpra seu papel de mulher adulta...” (Murata, 2018, p. 114, tradução de Rita Kohl).

Keiko então, pensando finalmente ter chegado a um ponto de cooperação duradouro, se depara com mais um ponto de flutuação. O livro de regras da normalidade – inexistente – que achou ter compreendido perdeu o sentido novamente. Retomando a discussão de Raud e Bauman (2021) e voltando para a sociedade de consumidores, Keiko se depara com um espaço temporal no que Bauman (2022), utilizando a teoria de Maffesoli (2000), define como “tempo pontilista”. O tempo pontilista, característico da sociedade pós-moderna imediatista, é marcado por exuberantes rupturas e discontinuidades, “por intervalos que separam pontos sucessivos e rompem os vínculos entre eles” (Bauman, 2022, p. 46). O tempo pontilista é a sucessão perpétua

de momentâneos “agoras”. O “agora” que Keiko imaginava estar era o fim dos questionamentos sobre sua vida sexual e romântica, quando na verdade já estava em um “agora” muito mais à frente, em que casamento e filhos passaram – imperceptíveis, embora “naturalmente” – de luxo à necessidade. “Nas últimas semanas, me perguntaram catorze vezes por que não me casei e doze vezes por que eu trabalhava como temporária numa konbini” (Murata, 2018, p. 91, tradução de Rita Kohl).

A principal dificuldade de Keiko em compreender as rápidas passagens de “agoras” é pelo excesso de informações que surgem, sem filtros ou explicações. Também característico da sociedade pós-moderna de consumidores, Thomas Hylland Eriksen (2001) explica que

Em vez de um conhecimento organizado em fileiras ordenadas, a sociedade de informação oferece cascatas de signos descontextualizados conectados uns aos outros de maneira mais ou menos aleatória. [...] Em outras palavras: quando crescentes volumes de informações são distribuídos a uma velocidade cada vez maior, torna-se mais difícil criar narrativas, ordens, sequências de desenvolvimento. Os fragmentos ameaçam se tornar hegemônicos. Isso tem consequências sobre as formas como nos relacionamos com o conhecimento, trabalho e estilo de vida em um sentido amplo. (Eriksen, 2001, p. 109 e 113, tradução nossa<sup>9</sup>)

Mais que um corpo estranho flutuando em um sistema uniforme e coerente, Keiko é um sintoma da sociedade do excesso, cujas informações são jogadas ao vento, cabendo ao indivíduo – e somente ao indivíduo – a compreensão dos signos e representações. A protagonista acredita estar quebrada, pois todos os seus círculos sociais assim dizem, então busca uma maneira de “se curar” e agir como os demais indivíduos “normais”. Obviamente, a ideia de que precisa de cura não surgiu naturalmente, mas foi implantada em seu ambiente familiar, desde a infância. “O que será que a gente precisa fazer para ‘curar’ Keiko?” (Murata, 2018, p. 19, tradução de Rita Kohl), é o que a personagem escuta de seus pais ainda jovem.

O que Keiko não compreende é que, assim como ela, todos os indivíduos a sua volta também flutuam entre informações aleatórias sem conseguir categorizá-las. No entanto, diferente de Keiko, que busca compreender o funcionamento dessas informações imperativas, que busca conectar essas informações em um fio racional, os demais indivíduos as aceitam como algo natural e, portanto, consideram desnecessários questionamentos como os de Keiko.

---

<sup>9</sup>Instead of ordering knowledge in tidy rows, information society offers cascades of decontextualized signs more or less randomly connected to each other. [...] Put differently: when growing amounts of information are distributed at growing speed, it becomes increasingly difficult to create narratives, orders, developmental sequences. The fragments threaten to become hegemonic. This has consequences for the ways we relate to knowledge, work and lifestyle in a wide sense.

Assim como Shiraha, Keiko é repelida e excluída por verbalizar suas dúvidas. Ao questionar o funcionamento do sistema social, Keiko levanta perguntas sem respostas que são colocadas para escanteio na mente do próprio corpo social, os indivíduos. Voltemos para o episódio do churrasco, em que a protagonista é bombardeada por perguntas e conselhos tanto de suas colegas quanto de seus maridos.

– Oportunidade? Isso seria bom para mim, então? – perguntei.

**Ele me olhou com uma expressão desorientada.**

– Ué, quanto mais cedo melhor, não? Desse jeito não dá para você continuar... (Murata, 2018, p. 79-80, tradução de Rita Kohl, grifo nosso).

O marido de sua colega Yukari não consegue compreender as dúvidas de Keiko, pois sua mente já possui aqueles valores arraigados e naturalizados. Não se questiona a ordem natural das coisas e, em uma sociedade de consumidores, a condição de consumidor é tratada como um produto da natureza humana, “que todas as leis positivas são obrigada a respeitar, ajudar, obedecer, proteger e servir; como aquele direito *humano* primordial que fundamenta todos os direitos do *cidadão*” (Bauman, 2022, p. 83).

Sem contexto, Keiko falha em fazer uma tradução da normalidade, pois busca um manual pelo qual possa se guiar. Daí sua dependência com a konbini: ao ser contratada aos dezoito anos, quando as konbini estavam sendo introduzidas no Japão, Keiko se depara com um treinamento de como se portar dentro da loja.

Nós nos vestimos e nos arrumamos de acordo com o pôster que indicava os padrões de vestimenta. As mulheres de cabelo comprido tiveram de prendê-lo, todos tiraram os relógios e acessórios, e formamos uma fila. Então, todas aquelas pessoas desconexas se tornavam, subitamente, Funcionários. (Murata, 2018, p. 21, tradução de Rita Kohl)

O momento de transformação em Funcionário, para Keiko, significa pertencimento. Sem distinção de gênero e idade, Keiko só precisa seguir as ordens pré-estabelecidas pela konbini. Nesse microcosmo, o mundo é fácil de ler e compreender. Até o momento em que se torna um Funcionário, Keiko só compreendia que não era “normal” e que precisava de conserto. No entanto, não explicavam de que maneira e em que aspectos Keiko falhava, como se a obrigassem a ficar em um canto de castigo, mas sem dizer o que exatamente fez de errado.

Funcionários. [...] Eu imitava com grande facilidade o vídeo de treinamento a que assistimos na sala dos fundos, ou os gestos que o instrutor nos mostrava. Até então, ninguém jamais havia feito essa gentileza de me explicar claramente: “Este é o jeito normal de sorrir, este é o jeito normal de falar.”. (Murata, 2018, p. 22, tradução de Rita Kohl)

Ainda no microcosmo da konbini, por se tratar de um ambiente de trabalho, o sistema de relações interpessoais e sociais se dá pelo sistema de grupos. A hierarquia define claramente sua relação com o gerente e os colegas, as funções e tarefas bem delimitadas servem de guia de seus objetivos diários. A sociedade de consumidores, naquele espaço delimitado da konbini, é menos opressora e mais clara, afinal, o principal objetivo que conecta todos aqueles funcionários é o sucesso da konbini em si: “A partir desse momento, nós nos tornamos Funcionários e existimos em função da loja de conveniência” (Murata, 2018, p. 51, tradução de Rita Kohl).

Outro ponto percebido por Keiko no sistema da Konbini é o descarte. Bauman (2022) afirma que na sociedade de consumidores, a durabilidade é desvalorizada e, dessa forma, o consumo é acompanhado do descarte, do “jogar na lata de lixo”. É impossível para a sociedade de consumidores sobreviver sem o desperdício e a remoção de lixo, afinal, “não se espera dos consumidores que jurem lealdade aos objetos que obtêm com a intenção de consumir” (Bauman, 2022, p. 31). Keiko percebe que sua utilidade na konbini é temporária. Seu corpo não permanecerá jovem por muito tempo e, à medida que sua presença causar mais perdas que ganhos, a Funcionária Keiko não será mais necessária.

O gerente usa muito essa palavra, “útil”, o que sempre me leva a questionar se caibo nela ou não. Talvez eu trabalhe só para poder ser uma ferramenta útil. [...]

Nos serviços braçais, se você perde a saúde, deixa de ser útil. Por mais dedicada e séria que eu seja, quando meu corpo envelhecer, talvez eu não tenha mais utilidade para a loja.

– Ah, Furukura. Será que você poderia trabalhar no próximo domingo, só durante a tarde? Sugawara terá um show e não poderá vir...

– Posso, sim!

– Jura? Ótimo!

*Ainda sou uma ferramenta útil.* (Murata, 2018, p. 81-82, tradução de Rita Kohl)

Para Keiko, a konbini é um ambiente duradouro e estável, mesmo que sua presença ali não seja. O perpétuo “agora” da personagem é sua função como funcionária da konbini. Ela acredita que aquele espaço é imutável, mesmo que os seres e objetos que o compõe mudem ou desapareçam, afinal, “o mundo é como a konbini, onde as pessoas vão sendo substituídas por outras, embora o cenário continue sempre o mesmo” (Murata, 2018, p. 88, tradução de Rita Kohl). Enquanto não for substituída, Keiko está segura.

Após o episódio com a cunhada de Shiraha, Keiko se vê forçada a demissão. Porém, como renunciar ao único universo compreensível para si? O retorno à konbini, no desfecho da

obra, é uma tentativa desesperada de Keiko de ainda se provar útil em seu microcosmo. Se o macrocosmo (a sociedade japonesa) a rejeita e repele, entre as paredes da konbini, Keiko se estabelece como ser existente, mesmo que no espaço limitado da loja.

### 1.3 – Desaparecimento cotidiano: um sintoma de indivíduos solitários

Em uma sociedade consumista, imediatista e individualista, expor-se ativamente ao mundo torna-se uma atividade exigente para o indivíduo. A busca constante pelo sucesso, estabilidade, de sustentação no mundo gera no indivíduo um desejo de não mais “se comunicar, conversar ou se projetar no tempo, nem mesmo participar do presente, tampouco tem desejo, e nada tem a dizer. Prefere ver o mundo da outra margem” (Le Breton, 2018, p. 16). Carregar uma identidade se torna um fardo inevitável no tempo das expectativas e da individualização.

Em uma sociedade onde se impõem a flexibilidade, a urgência, a agilidade, a concorrência, a eficácia etc., ser si mesmo já não é algo evidente visto que a todo instante urge expor-se ao mundo, adaptar-se às circunstâncias, assumir sua autonomia, estar à altura dos acontecimentos. Já não basta nascer ou crescer, é preciso construir-se permanentemente, manter mobilizado, dar sentido à vida, fundamentar suas ações nos valores (Le Breton, 2018, p. 10)

O convívio social e afetivo nesse sistema se torna facultativo e meio tecnológicos, como a televisão, as redes sociais da internet substituem as interações interpessoais. A preferência por relações superficiais e/ou quase inexistentes, para alguns é assumida em momentos específicos, de acordo com os movimentos do mundo. Para outros, porém, se apresenta como uma tentação. Muitas vezes deixar as responsabilidades e abandonar a si mesmo é um desejo contínuo, em que o indivíduo recorre ao longo da vida. David Le Breton, na obra *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea* (2018), expõe o termo “branco”, para se referir ao estado de abstenção da própria identidade e, muitas vezes, de uma vida ativamente interativa com outros indivíduos.

Dessa forma algumas pessoas se desfazem de seu centro de gravidade, se deixam deslizar para o não lugar. A empreitada é a de um “desnascimento”, a de despojar-se das camadas de identidade para reduzi-las a *minima*, não para recomeçar a viver, renascer, mas para apagar-se com discrição. Existem pessoas que, ao morrerem, só lhes falta o sepultamento, já que há muito tempo desapareceram. Para elas a morte é apenas uma formalidade. (Le Breton, 2018, p. 21-22)

Outrossim, de acordo com Le Breton (2018), há diversas maneiras de desaparecer de si e atingir o branco. Entre as mais radicais, percebemos um completo desligamento da realidade,

fuga de comunicação e refúgio em seu interior. O mundo externo é excluído da equação e o indivíduo já não é mais, embora seu corpo ainda ocupe espaço. Exemplos dessa forma drástica de desaparecimento são a impersonalização e a indiferença, dos quais trataremos mais abaixo.

No entanto, há formas mais discretas de retirar sua marca da sociedade, como o sono, a fadiga, a depressão, o trabalho, entre outras. Essas maneiras discretas se apresentam como escolhas temporárias de desaparecimento, como um período de descanso, em que, por um instante, pode se fazer morto. As maneiras discretas são as que ocorrem em maior escala, visto que são métodos de alcançar breves momentos de alívio em meio a correria da vida ativa.

O autor também discute formas mais específicas de desaparecimento, como na adolescência e na velhice. Na adolescência, se apresenta como um “desgaste das significações que conservam o indivíduo no mundo” (Le Breton, 2018, p. 16), em atos de imprudência e inconsciência. Em uma desesperada tentativa de esquecer sua presença no cosmo, jovens buscam entorpecimento na embriaguez, drogas ou em viagens impessoais e levianas pela internet. Na velhice, esse desaparecimento se faz presente em maneiras radicais como Alzheimer ou estágios de demência. Aqui, o branco se faz por completo, pois o Ego desaparece e a comunicação, seja interior ou exterior, não existe mais. O indivíduo permanece imerso no vazio ou, pelo menos, “no mundo que as palavras não conseguem descrever” (Le Breton, 2018, p. 17).

Assim, o desaparecimento de si, como fenômeno, é um sintoma social, e não uma patologia, “uma expressão radical da liberdade, a da recusa de colaborar, mantendo-se a distância ou subtraindo-se da parte mais coercitiva da identidade no coração do vínculo social” (Le Breton, 2018, p. 49). É, simultânea e contraditoriamente, uma tentativa desesperada de se desligar da própria existência e uma afirmação de autonomia: o silêncio que se faz ensurdecedor. Em *Querida Konbini* (2018), a protagonista Keiko passa por diferentes processos de desaparecimento de si, possibilitando assim sua permanência na superficialidade das interações humanas. Isso se dá principalmente pela forma de sua solidão, peculiar mesmo dentro de uma sociedade de indivíduos solitários. Keiko não consegue se ligar culturalmente às expressões de afetividade, a maneira como seu grupo social considera aceitável de exprimir sentimentos e emoções. Ao se deparar com a morte de um pássaro, a personagem não entende a tristeza das demais crianças, já que outros animais têm seus corpos transformados em alimentos. “Olha só, Keiko, que triste! Coitadinho dele, não é? – sussurrava minha mãe, tentando me convencer. Eu continuava achando aquilo incompreensível” (Murata, 2018, p. 15, tradução de Rita Kohl). Aqui, o sentido cultural da morte é questionado por Keiko, ainda

criança, pela perspectiva consumista, pois não enxerga diferença entre um pássaro e um frango, entre um ser que merece um ritual de enterro e outro que é considerado produto e consumido.

– Keiko! – minha mãe voltou a si e me censurou em um grito nervoso. – Temos que fazer uma sepultura para o pobrezinho. Olha só como todo mundo está chorando, estão todos tristes porque o amiguinho morreu. Que peninha dele, não é?

– Mas por quê? Ele já morreu, mesmo! É melhor aproveitarmos.

Minha mãe ficou sem palavras.

Na minha mente eu via meu pai, minha mãe e minha irmã, que ainda era pequena, comendo alegremente o passarinho. Meu pai gostava de espetinho, eu e minha mãe gostávamos de frango frito... Havia tantos passarinhos naquele parque, a gente podia levar um monte! Eu não entendia o propósito de enterrar o bicho em vez de o comer. (Murata, 2018, p. 14-15, tradução de Rita Kohl).

David Le Breton (2022) discute em sua obra *Antropologia das emoções* que emoções e sentimentos não são um refúgio da individualidade, resultado da espontaneidade da intimidade, mas “emanações sociais ligadas a circunstâncias morais e à sensibilidade particular do indivíduo” (Le Breton, 2022, p. 149), ou seja, são expressões de leituras feitas pelo indivíduo de sua relação com o mundo, enquanto inserido em um contexto cultural. Dentro de diferentes culturas a afetividade é diferentemente significada. Como exemplo o autor apresenta o luto que, em sociedades antigas, era tido como um ritual de expressividade coletiva e, atualmente, em nossa sociedade de natureza individualista, passa a fazer parte do campo da intimidade, gerando assim indivíduos cada vez menos capazes de lidar com o luto e sua própria tristeza. O comentário de Keiko então expressa um sintoma do capitalismo pós-moderno, em que o luto é um processo individual e o choro coletivo nada mais é que uma hipocrisia dos adultos e crianças ali que, ao chegar em casa, não veriam problema em ver um frango morto e pronto para o consumo. A ironia na observação acrítica de Keiko é justamente que, pelo sistema prático e descartável da sociedade japonesa capitalista, aquele pássaro não é nada além de um produto que deve ser preparado para consumo, assim como os indivíduos no parque, que choram como se aquele ser vivo fosse relevante para eles, ignorando a prática da indústria alimentícia, que cria animais para o abate e para o consumo exagerado.

Assim, a exclusão social e consequente solidão de Keiko ocorre principalmente pela inadequação social de suas emoções. Nesse mesmo episódio de sua infância, ao encontrar o pássaro azul morto enquanto brincava com outras crianças, Keiko, ao invés de chorar como as demais, leva o pássaro até sua mãe e diz “vamos comer isto aqui”. Todos a sua volta ficam assustados, enquanto Keiko pondera se um pássaro seria suficiente para sua família. Para a

personagem não havia diferença entre aquele pássaro azul em sua mão e os frangos com os quais sua família geralmente se alimentava. Percebemos então que Keiko não consegue interpretar as diferenças culturais de significados, resultando em frequentes ações socialmente inadequadas e de “anormalidade”.

Por essa razão, desde a infância, em razão de seus comportamentos não usuais causarem desconforto aos outros, Keiko recorre ao silêncio e à imitação para passar despercebida: “[...] então decidi que, fora de casa, falaria o mínimo possível. Resolvi deixar de fazer qualquer coisa por iniciativa própria e apenas imitar o que todo mundo fazia, ou obedecer às ordens de alguém” (Murata, 2018, p. 18, tradução de Rita Kohl). Keiko não interage com os colegas de escola, com os professores, não possui amigos. Mesmo quando é recomendado que tente interagir mais, nega-se veementemente e permanece em silêncio durante toda a fase da infância e adolescência.

Não há compreensão, para Keiko, da lógica de diversos comportamentos de pessoas a sua volta. E a falta de compreensão da personagem faz com que as expectativas dos outros não cheguem a si. Ao perceber isso, o silêncio de Keiko é uma forma de impersonalização, “que consiste em não mais se prestar à comédia da disponibilidade para os outros e ocupar um ângulo morto no seio da sociabilidade” (Le Breton, 2018, p. 33). Se afastando dos centros sociais, Keiko se coloca à margem por meio do silêncio, vivendo na realidade criada pela mente. O externo é irrelevante, assim como Keiko se faz irrelevante ao externo: “Dentro de seu aquário imaculado, a konbini seguia funcionando como o mecanismo de uma máquina” (Murata, 2018, p. 28, tradução de Rita Kohl).

Ao iniciar o trabalho na konbini, durante a faculdade, a personagem inicia a interação com outras pessoas, ainda que em nível superficial. Seguindo o manual estabelecido para os funcionários da loja, Keiko aprende os comportamentos de “pessoas normais”. Ainda que termine a faculdade, não vê motivos para sair da konbini. Ignorando as preocupações de seus pais, Keiko se acomoda no mesmo trabalho, por dezoito anos. Com exceção da própria casa e de visitas ocasionais à família e colegas, o universo de Keiko resume-se a konbini, pois, segundo a própria personagem, mesmo “que aquele minucioso manual tivesse possibilitado que eu me tornasse uma Funcionária, longe dele eu continuava não tendo a menor ideia de como agir como um ser humano normal” (Murata, 2018, p. 28, tradução de Rita Kohl).

A konbini torna-se um local seguro, em que Keiko reconhece quais ações e falas devem selecionar de acordo com a ocasião. É o primeiro local em que é introduzida a um padrão de comportamento que consegue, efetivamente, reproduzir. A clareza de seu papel nesta grande máquina é o que torna a existência de Keiko algo confortável. Enquanto for útil para a konbini,

o mundo, para Keiko, ainda faz sentido. Fora da loja, as vozes que reverberam dentro de Keiko são confusas e contraditórias, nunca satisfeitas com seu caminho.

Após se demitir da loja, Keiko passa a maior parte de seu tempo dormindo. O sono, como afirma Le Breton (2018), é uma maneira discreta de desaparecer. A compulsão pelo sono, quando não motivada por uma recuperação do cansaço diário, é uma forma de se isolar do mundo, de descansar temporariamente das responsabilidades. Para Keiko, o sono se torna uma maneira de preencher os vazios dos dias, que antes era um tempo dedicado à konbini, “eu havia levado meu futon para dentro do armário para poder dormir a qualquer hora do dia ou da noite, e só saía de lá quando sentia fome” (Murata, 2018, p. 136, tradução de Rita Kohl). Antes, a alimentação e o sono eram regras que mantinham a personagem útil para a loja: “se eu dormia, me mantinha em forma, me nutria para poder trabalhar com saúde. Tudo isso fazia parte do ofício” (Murata, 2018, p. 136, tradução de Rita Kohl). Agora, sem um manual para seguir, o sono se torna seu novo refúgio. O armário<sup>10</sup> em que dorme a impossibilita de ter acesso ao lado de fora, tornando o tempo irrelevante. Com exceção dos pequenos intervalos em que se alimenta, Keiko tranca-se no ambiente estreito e escuro do armário e dorme. O tempo significado, antes dedicado à loja, parte para um vazio.

Além do sono, Keiko retorna mais uma vez para seu processo de impersonalização, visto que se recusa a sair de casa, interagir com outras pessoas que não Shiraha, e até mesmo se importar com as próprias necessidades. Fora de seu manual de normas sociais, a konbini, Keiko lentamente compreende que não possui um lugar na sociedade japonesa. É um corpo vazio e sem forma, sem voz. E ser um corpo sem voz significa, dentro da realidade em que está inserida, estar sujeita a ser modelada conforme a vontade daqueles a sua volta.

Subitamente me ocorreu se não seria o caso, agora que eu não tinha mais a konbini como parâmetro, de avaliar a racionalidade das minhas ações do ponto de vista de um animal. Considerando que eu era um animal humano, talvez o caminho mais correto fosse tentar fazer filhos e garantir a reprodução da espécie. (Murata, 2018, p. 138, tradução de Rita Kohl).

Keiko procura pensar em alternativas de existência no mundo social, sem a loja, mesmo que signifique renunciar suas próprias vontades, em uma tentativa de se adequar às necessidades coletivas. A compreensão ainda é limitada, visto que percebe a gravidez e maternidade como

---

<sup>10</sup> Na versão original em japonês, o local onde Keiko dorme é chamado de 押入れ (oshiire), um tipo de armário embutido, destinado a guardar futons, lençóis e travesseiros, a fim de liberar espaço do cômodo durante o dia. Sua base é na mesma altura do chão, e possui geralmente a medida de 170 cm de largura por 80 cm de profundidade.

forma de reprodução da espécie, como instinto animal, e não construção social. Afinal, se de fato a maternidade fosse um instinto animal natural, diversos países do mundo como Japão, Estados Unidos ou China não estariam encaminhando para sociedades superenvelhecidas nas próximas décadas<sup>11</sup>. Por não entender a ordem cultural e consequentemente acreditar ser defeituosa, Keiko não percebe o processo de construção social como artificial e agressivamente imposto a todos os indivíduos, mas especialmente sobre as mulheres, e a repulsa que sente é tida como anormal.

Por fim, no desfecho da obra, em que Keiko retorna à konbini, o processo vivenciado é mais radical: a completa indiferença. Sua voz exprime somente a vontade da konbini. A indiferença aqui é uma “espécie de neutralização radical de toda afetividade, uma desvitalização que está claramente além da ligeira reserva que se impõe na vida cotidiana para se preservar dos outros” (Le Breton, 2018, p. 34). Keiko se recusa a colaborar com o meio social – nesse caso, recusa seguir as imposições externas – sob a justificativa de não ser humana, mas sim um animal que vive em função da konbini. As reações ao mundo externo se limitam ao seu papel como Funcionária. “Era inútil continuar discutindo. Eu precisava voltar à forma, em nome da konbini. Precisava cuidar do meu corpo para poder trabalhar logo. Para poder repor as bebidas e limpar o chão, e obedecer ainda mais fielmente à Voz da konbini” (Murata, 2018, p. 147, tradução de Rita Kohl).

O ser humano Keiko se recusa a participar da sociedade japonesa, da forma como é construída, e renuncia às necessidades ditadas por todos a sua volta, escolhendo a inércia num mundo de decisões. Apesar do entrelaçamento com a konbini, permanece em um espaço de desaparecimento: o hibridismo, então, é uma interação artificial. Keiko pode ser considerada uma alegoria, ainda que radical – poderíamos considerá-la radical, ou somente a verbalização de sua narração permite essa intensidade? –, do processo pelo qual diversos indivíduos pós-modernos se submetem para não permanecer no mundo socialmente ativo das identidades. Como Bartleby, ainda que em movimento inverso, em *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* (2017), que se recusa a fazer as tarefas impostas no trabalho, repetindo automaticamente “acho melhor não”, Keiko se recusa a ser um indivíduo, viver além dos limites da farda, reproduzindo com veemência *irasshaimasê*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Dados disponíveis em: <https://www.ecodebate.com.br/2023/10/23/os-12-paises-com-maior-quantidade-de-idosos-no-seculo-xxi>. Acesso em 9 set. 2024.

<sup>12</sup> “Seja bem-vindo”. Expressão comumente utilizada em estabelecimentos comerciais para recepção de clientes.

#### 1.4 – A tênue linha entre privado e público: o trabalho

A covid-19 definitivamente revirou os hábitos e a estabilidade da população mundial. Tanto se tratando do luto, da doença e do medo da morte, quanto da forma como nos relacionávamos uns com os outros. Além disso, também evidenciou um fenômeno cada vez mais frequente na nossa sociedade individualista: a privatização do espaço de trabalho, ou melhor, as aplicações do trabalho na vida pessoal. Gradativamente mais é possível notar indivíduos ansiosos e perdidos, sem compreender os limites entre o trabalho e a vida pessoal. Horas extras, trabalho levado para casa, reuniões extras feitas fora de horário comercial, são exemplos de situações que expõem as consequências do capitalismo na sociedade contemporânea.

Sennett (2015) em *O declínio do homem público*, afirma que, atualmente, a crença é de que o bem moral surge da interação e aproximação das pessoas, ou seja, “relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa” (Sennett, 2015, p. 449). Essa ideia converte questões sociais e políticas em questões pessoais e psicológicas, aliena o indivíduo pós-moderno e o responsabiliza de seus sucessos e fracassos. Ainda segundo o autor,

[...] cada uma das estruturas da sociedade intimista cresceu a partir dessas raízes do século XIX. A suspensão dos interesses egocêntricos cresceu e se transformou num encorajamento sistemático do envolvimento narcisístico centralizando as transações sociais numa obsessão com a motivação. (Sennett, 2015, p. 455).

As mudanças ocorridas na sociedade a partir de então resultam em um indivíduo não mais como ator ou criador, mas constituído de pretensões e perspectivas. Traços de personalidade se tornam a forma como uma comunidade se constrói, desajustando assim conceitos mais abrangentes de identidade, como a nacional. O medo da impessoalidade, traço da modernidade, orienta o indivíduo pós-moderno a buscar uma noção de comunidade mais restrita e intimista: “elas organizam a família, a escola, a vizinhança; elas desorganizam a cidade e o Estado” (Sennett, 2015, p. 456).

O efeito da sociedade intimista no trabalho surge justamente na criação de uma comunidade em “intenções” e “crescimento pessoal”. O antigo formato do trabalho como um local impessoal, cheio de indivíduos que procuram receber seu salário todo mês, sem interesse necessário no crescimento da empresa, já não existe mais. Ao trocar a comunidade social pela

comunidade pessoal, os direitos dos trabalhadores e o senso político do corpo proletário se desfazem, restando somente espaço para que relações baseadas em trocas de informações íntimas existam. Em contraste, a natureza do trabalho em si não se modifica, ao contrário, se intensifica, mascarada de esforço pessoal.

No Japão, uma sociedade que delimita bem a fronteira entre privado e público, este movimento de privatização do trabalho resulta em uma cobrança social na vida pessoal do indivíduo. Isto pois, “quando a opinião individual contradiz as vantagens, os objetivos e o ambiente do grupo (inclinação emocional), [...] ou o indivíduo muda de opinião ou sai do grupo, e não pode deixar de escolher uma das duas alternativas” (Kato, 2012, p. 239). Dessa forma, sendo o privado e o pessoal levados ao público, o indivíduo deve permanecer coerente com o que o grupo precisa. Questões como casamento, filhos, até mesmo vestimenta se tornam domínio da comunidade e, portanto, não cabe somente ao indivíduo decidir. Para pertencer ao espaço de dentro, o indivíduo japonês deve transformar sua vida pessoal em algo coerente com o desejado pelo grupo ao qual pertence, afinal, “se o eu ficara reduzido a intenções, o compartilhar desse eu fica também reduzido a excluir aqueles que são muito diferentes em termos de classe, de política ou de estilo” (Sennett, 2015, p. 456).

Dessa forma, o privado e público permanecem em teoria separados, mas na prática o público é absorvido pelo privado, em um falso senso de conexão interpessoal. O indivíduo acredita pertencer a um grupo, quando na verdade tem seus direitos e obrigações como cidadão revogados, sobrando somente um amontoado de cobranças sobre sua vida privada sob justificativa do bem coletivo. No trabalho, essa situação é ainda mais confusa, já que se torna uma tarefa difícil compreender o nível de intimidade entre os colegas, chefes e subalternos.

Keiko percebe desde cedo como seu corpo pertence aos grupos em que convive. Viver isolada durante sua infância e juventude a deixou acostumada a um estilo de vida funcional, focado em seu papel como cidadã. Questões pessoais como relacionamentos amorosos e filhos eram desnecessárias para a personagem durante seus anos de isolamento. Portanto, foi coerente sua escolha de trabalhar na konbini, local onde as regras de socialização eram pré-estabelecidas e sua única preocupação seria se manter útil para o trabalho. Keiko acreditava estar segura num ambiente claro e definido como a konbini, em que só precisava agir de uma única maneira, coerente e imutável. “No final de cada dia de treinamento, tiravam o uniforme e voltavam ao estado anterior. Nessa hora, pareciam estar despindo uma criatura e vestindo outra” (Murata, 2018, p. 23, tradução de Rita Kohl). Na loja, Keiko não precisava ser Keiko, o ser defeituoso, mas uma personagem, unificada, que sabe exerce sua função perfeitamente.

O desejo de Keiko nada mais era do que viver no que Max Weber define como “jaula de aço”. Conforme discute Lima (2016), para Weber,

Não há a perspectiva de trabalhar para atingir uma vida mais confortável, para adquirir mais posses materiais ou para satisfazer necessidades – sejam elas da mente ou do corpo –, o *ethos* em questão, esse modo de ver o mundo e conduzir a vida visa apenas o trabalhar pelo trabalhar. Daí aquilo que havia começado como uma prática religiosa combina-se com o sistema capitalista de forma indissociável, transformando o leve manto da ascese puritana nessa “jaula de aço” do trabalho capitalista. (Lima, 2016, p. 168)

Sua saída em uma sociedade cheia de conselheiros, pessoas dispostas a se intrometer na sua vida e ditá-la conforme o interesse da “comunidade”, foi escolher um local em que o conceito de “comunidade” não se aplicasse: uma loja de conveniência, local sem identidade, aonde pessoas vêm em vão, sem nunca estabelecer vínculo emocional. Assim como a konbini, Keiko procura se fazer um objeto – em função da konbini – sem identidade, assumindo o que o “grupo do momento” deseja. A personagem compreende suas interações sociais, feitas através de konbini, como parte do trabalho, de maneira que nada daquilo é levado para além do ambiente social. Sua vida privada é vazia de significado, enquanto o trabalho preenche sua mente quase vinte e quatro horas por dia: “cheguei inclusive a despertar no meio da noite ao som da minha própria voz exclamando ‘*irashimasê*’” (Murata, 2018, p. 28, tradução de Rita Kohl).

No entanto, Keiko não está isenta de viver como um indivíduo na sociedade. Ao ser pressionada pelas amigas e família, Keiko acaba levando uma de suas questões pessoais para a konbini. A partir daí, uma brecha é aberta para que seus colegas de trabalho e até mesmo seu chefe se vejam no direito de opinar sobre a vida de Keiko. Essa é a principal preocupação de Shiraha ao iniciarem seu relacionamento de fachada: a intromissão de pessoas de fora em suas vidas privadas. Ao ser contestado por Keiko, que acredita que os colegas da konbini nunca fariam este tipo de coisa, Shiraha é incisivo em sua resposta:

– Porque você era esquisita demais. Uma mulher de trinta e seis anos, solteira e provavelmente virgem, que apesar de aparentar saúde não arranja um emprego decente e continua trabalhando como uma temporária numa konbini, distribuindo cumprimentos aos clientes e colegas o dia inteiro, dia após dia... Se ninguém dizia nada antes, foi porque você era uma criatura estranha demais, desagradável demais. Só isso. Pelas suas costas, eles já falavam. Agora, vão falar na sua cara.

– Sei...

– Julgar e condenar as pessoas esquisitas é um tipo de hobby das pessoas normais. (Murata, 2018, p. 115, tradução de Rita Kohl).

Shiraha define o direito de intromissão como algo de “pessoa normais” sobre as pessoas que não entram no âmbito da normalidade. O fato de nunca ninguém ter opinado sobre a vida de Keiko foi relacionado pelo homem como sendo devido a sua extrema estranheza, o que de fato é comprovado quando Keiko assume o relacionamento, sinalizando uma certa “normalidade” aos demais colegas, permitindo assim sua intromissão. No entanto, mais do que a estranheza – afinal, a estranheza é ponto de interferência dos “normais” –, o fato de Keiko criar uma imagem de si própria para o trabalho é o que define claramente as fronteiras de sua vida pessoal que os colegas não podem ultrapassar. Keiko vive somente para o trabalho e nada mais, mesmo sua vida pessoal é esvaziada para que possa focar no trabalho. Em um movimento contrário a sociedade em que vive, Keiko opta pela impessoalidade e adota um estilo de vida no qual a vida privada é irrelevante.

Outra condição a qual Keiko está fadada é um fenômeno denominado por Byung-Chul Han (2021) como “violência da positividade”. Segundo o autor, na ausência de um “outro”, o inimigo se apresenta na imagem do igual, da libertação, da desregulação, do excesso: a luta do indivíduo pós-moderno se volta para si. Buscando sempre a melhora, a evolução própria, o sistema é entupido de si mesmo, insatisfeito com o próprio desempenho. Keiko é forçada a competir consigo mesma, numa corrida contra seu eventual envelhecimento e “inutilidade” no trabalho, “eu não sou tão competente quanto Izumi ou Sugawara, mas nunca me atraso nem falta. Nesse aspecto, não deixo a desejar, então sou tratada como uma boa peça nesse motor” (Murata, 2018, p. 48, tradução de Rita Kohl). Com a promessa de que seus esforços serão suficientes, Keiko é sujeita a permanecer positiva sobre si mesma, nunca podendo sair do jogo, afinal, sua única rival é a própria Keiko.

[...] faz guerra contra si mesmo; em virtude da falta de negatividade da inimizade, a guerra se torna *autorreferente*. Quem destrói é destruído; quem abate é abatido; quem vence, ao mesmo tempo perde. Falta a essa guerra toda e qualquer visibilidade e publicidade, na medida em que ela se apresenta como se fosse paz. Trata-se de uma guerra que ninguém poderá vencer. Não há vitória de uma parte, mas apenas uma implosão global; um burnout global poderia colocar um fim a essa guerra sem inimigos. (Han, 2021, p. 191-192)

O ambiente de trabalho, a medida em que Keiko cede às cobranças sociais, se torna um ambiente inseguro – afinal, Keiko não consegue mais compreender sua função como funcionária agora que sua vida pessoal se tornou mais relevante – e excessivo. Neste momento, a personagem se vê cada vez mais irritada com a atitude dos colegas em horário de trabalho, e surpresa com o quão pouco ela compreendia sobre as regras sociais da *konbini*.

Eu estava chocada com o comportamento dos dois. O que será que deu neles? Para quem trabalha numa konbini, uma fofoca sobre uma funcionária e um ex-funcionário não poderia ser mais importante do que uma promoção de espetinhos, de 130 por 110 ienes!

[...] Como funcionários da konbini, todos nós erámos companheiros e devíamos caminhar juntos para o mesmo objetivo! O que será que dera em Izumi e no gerente? (Murata, 2018, p. 111-112, tradução de Rita Kohl)

Keiko não consegue compreender como as demais pessoas não conseguem separar suas vidas privadas de um ambiente claramente público e pessoal, como a konbini. Esta confusão também se faz pela natureza e tempo do trabalho de Keiko. A personagem explica que a filial da empresa em que trabalha foi aberta em 1998, quando fora contratada. Ou seja, Keiko iniciou o trabalho na virada dos anos 2000, e permanece até o presente momento na obra, em 2016. Embora seja um trabalho mais flexível, de caráter temporário e instável, Keiko se enxerga em um trabalho constante e com regras muito bem esclarecidas. Este é o motivo pelo qual a personagem decide permanecer naquele local: por ser mais fácil compreender sua função naquela grande máquina que era a konbini, afinal, todos os dias Keiko dorme lembrando que “de manhã serei novamente uma Funcionária, uma engrenagem do mundo. Essa era a única coisa que fazia de mim um ser humano normal” (Murata, 2018, p. 29, tradução de Rita Kohl).

Esse deslocamento, sendo uma característica de Keiko, remete ao “herói moderno” de Georg Lukács, em *A teoria do romance*, marcado por uma “falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades” (Lukács, 2007, p. 100). Keiko, embora entenda pelo mundo externo que não é “normal”, internamente não desenvolve nenhuma crise que se torne “desenvolvimento” da personagem. A grande problemática da narrativa de *Querida Konbini* (2018) é que não há, necessariamente, uma batalha entre Keiko e o mundo, mas mútua rejeição, que se configura como “grotesco desencontro recíproco, ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos” (Lukács, 2007, p. 101). Uma resolução do problema talvez seja impossível, visto que não há reconhecimento do Outro na relação entre Keiko e o mundo.

Para Keiko, a natureza da konbini permanece a mesma desde que foi contratada, em que, sendo um ser humano normal dentro do trabalho e fazendo suas obrigações sem reclamar, Keiko pode ser um humano defeituoso em sua vida pessoal, afinal, a Funcionária era o papel designado a ela, enquanto o Indivíduo era somente um espectro fantasmagórico de um ser humano. “A única maneira de permanecer na konbini é se tornar um Funcionário. Isso é muito

fácil: basta vestir o uniforme e agir de acordo com o manual” (Murata, 2018, p. 90, tradução de Rita Kohl). O que a personagem não percebe é que a sociedade continua se modificando enquanto ela decide ouvir somente os sons reproduzidos pela loja de conveniência. Keiko não pode mais ser somente uma Funcionária, ela precisa assumir seu papel como um indivíduo ativo na sociedade, e esse papel precisa se fazer presente no trabalho.

O retorno a konbini, feito no caminho para uma entrevista de emprego diferente, é a manifestação radical de Keiko em assumir seu papel como trabalhadora na “jaula de aço”. Keiko deseja um trabalho sem identidade, um trabalho que tenha como função somente trabalhar, sem intuito de conquistas profissionais, pessoais ou sociais. A personagem deseja um local em que as instruções são claras e específicas, em que sua função seja bem delimitada e que sua vida pessoal seja ofuscada pela vida pública. Ao ser forçada a assumir um papel como indivíduo – consequentemente, o papel de mulher, esposa, mãe – e cumprir com as obrigações sociais que esse papel carrega, Keiko toma uma decisão bastante coerente: se tornar um animal.

– Ninguém vai permitir uma coisa dessas!

Endireitei as costas e encarei seu rosto diretamente, como fazia durante o “juramento” na reunião matinal.

– Você não está entendendo. Sou uma funcionária, não importa se vão permitir ou não. Como ser humano, talvez fosse melhor para mim ficar com você, pois meus amigos e minha família ficariam mais tranquilos. Porém, como animal “funcionário de konbini”, não preciso nem um pouco de você.

[...] – Que horror! Você não é humana – brandou Shiraha.

É isso que estou tentando te dizer! (Murata, 2018, p. 147, tradução de Rita Kohl).

O animal “funcionário de konbini” é o mais relevante para Keiko, pois permite que ela esvazie sua vida pessoal e não exista além do trabalho. Antes, o que era dedicado somente ao trabalho – suas roupas, maquiagem, trejeitos sociais – passam a fazer parte da vida como indivíduo, deslocando Keiko cada vez mais de seu espaço de conforto. Ao se assumir como um animal, Keiko se abstém de sua função e vontades como humana, atingindo um estágio de alienação profundo na konbini. “Faziam meu corpo vibrar como uma música, falando diretamente às minhas células” (Murata, 2018, p. 142, tradução de Rita Kohl). Viver em função do trabalho, da konbini, permite que Keiko fuja do principal desejo do indivíduo na sociedade pós-moderna: viver para si.

### 1.5 – O olhar de si – negação?

Se existe algo que desafia a sociedade pós-moderna, cujo indivíduo, fragmentado ou “inteiro” em pequenos pedaços tenta se adaptar aos vários lugares na busca por novas formas de se colocar, é a construção da própria capacidade de saber se reconhecer. O olhar que o indivíduo tem de si mesmo quando da construção de sua autoimagem não passa apenas pela que o sujeito assimila ser o seu próprio eu, mas, também pela forma como se relaciona com a sociedade em que está inserido. Dessa forma, mais do que apenas autoconceito, o olhar de si implica na construção social da identidade.

Por conseguinte, ao investigar a imagem de si não podemos esquecer da sua característica de ser dinâmica e do conceito básico de saber se reconhecer. Esse autorreconhecimento perpassa as capacidades ativas do ser e a construção da própria autoestima, alcançando clareza intelectual a respeito de que essas nuances influenciam diretamente nas decisões e, principalmente, nas relações afetivas que são criadas. Assim, ao estudar a imagem que Keiko tem de si mesma, é necessário situá-la no espaço afetivo que compreende suas relações e seus espaços socioculturais significativos, a *konbini*.

Antes disso, porém, é importante observarmos como se forma a autoimagem. Sobre isso, Lacan (2003) preconiza que a imagem tem o poder de instituir a palavra, criando a possibilidade de a fala, aparentemente concreta, vir a tornar-se objeto do imaginário ou real no indivíduo e, assim, reduzir ou subtrair a função da linguagem. Isto acabaria por trazer à evidência o fato de o significante não poder ser tão somente a palavra que o representa, a dicotomia indissociável e a relação do significante com o seu referente.

A formação do “eu” foi chamada por Lacan (2003) de “estádio do espelho”. Este conceito foi exposto pela primeira vez ao final de julho de 1936, no XIV Congresso Internacional de Marienbad. O tema principal é a concepção da formação do eu através da imagem de seu próprio corpo. O conceito não foi apresentado como uma proposição finalizada, pelo contrário, o processo de criação e de dar forma à teoria do estágio do espelho foi concluída somente em 1949, no Congresso de Zurique.

A concepção do espelho é abordada por Lacan (2003) como uma metáfora que torna claro um fenômeno que ocorre dos 6 aos 24 meses de idade, em que é o outro que exerce a função do espelho, por definir a imagem nele manifesta. O alicerce do conceito de estado do espelho reside na concepção do olhar como ímpeto. A imagem capturada pela visão enroupa-se da marca da alheação do desejo do sujeito na esfera do outro. Deste modo, a identidade irrompe na criança por meio da internalização daquilo que é exterior que ela possui de si mesma. A forma como ela se apresenta no que diz respeito a como se relaciona e se porta em sociedade

é percebida durante o estágio do espelho, em que a construção do corpo em uma concepção afetiva e psicológica é segmentada e, conseqüentemente, o indivíduo se encontra em um processo dinâmico que o desloca.

[..] por um lado, o interesse psíquico encontra-se deslocado para as tendências que visam a uma recolagem do corpo próprio; por outro lado, a realidade, inicialmente submetida a um despedaçamento perceptivo cujo caos atinge até suas categorias - por exemplo, “espaços” tão díspares quanto as sucessivas posições estáticas da criança -, ordena-se refletindo as formas do corpo, que fornecem como que o modelo de todos os objetos. (Lacan, 2003, p.48)

Podemos perceber esses movimentos em Keiko, ainda em sua infância, em suas tentativas de compreender a “normalidade” ditada pelos adultos em sua vida. Ao perceber sua incompletude como indivíduo social, Keiko estabelece uma compreensão de si mesma como defeituosa. Essa concepção de si surge, em Keiko, pelo olhar do Outro. “Nasci em uma família comum, numa área residencial dos subúrbios, e cresci cercada de amor como qualquer criança. Porém, as pessoas costumavam me achar estranha” (Murata, 2018, p. 13, tradução de Rita Kohl). Gradativamente, essa estranheza apontada pelo Outro se firma na mente de Keiko, fazendo-a chegar à conclusão de que precisa ser curada. A personagem então constrói uma versão estilhaçada de seu “eu”.

Ao deparar-se com a ideia de si mesmo, é perceptível a dúvida sobre o que seria o “eu”. A primeira ideia do eu em Freud é pensada ainda no final do século XIX e pormenoriza a concepção da psicologia da sua época. Era no final de 1895 que Freud aplicava a explicação dos fenômenos psicológicos que tinham como fundamento as bases fisiológicas, ou seja, uma explicação que perpassava pelas funções orgânicas. Márcio Peter de Souza Leite (2010) dispõe que foi no texto *Projeto para uma psicologia científica* (1895), intrínseca a uma conjuntura psicofisiológica, que Freud intencionou pela primeira vez uma estruturação do que seria o eu.

No escrito *Introdução ao Narcisismo* (1914), a construção do conceito de narcisismo intenta definir o *eu* como objeto dos ímpetos, tendo a si próprio como objeto do desejo, da pulsão. Desde então, “[...] o eu passou a ser considerado por Freud um grande reservatório de libido, de onde ela é enviada para os objetos, e que também recebe parte da libido que reflui dos objetos” (Leite, 2010, p. 40).

Freud, ao estruturar a *psiqué*, o faz a começar de três instâncias: o Id, o Ego e o Superego. A partir dessa tricotomia, o eu passa a ser compreendido como uma parte do inconsciente, e não mais como sede da consciência. É importante ressaltar que a concepção freudiana acerca do eu perpassa por entendimentos que o próprio teórico foi desenvolvendo ao

longo do seu trabalho e que foram recepcionados ou não por seus contemporâneos, dadas as devidas relações de aproximação ou divergências. De acordo com o *Dicionário de Psicanálise* de Roudinesco e Plon (1998, p. 210):

Essa segunda tópica (id/ego/superego) deu origem a três leituras divergentes da doutrina freudiana: a primeira destaca um eu concebido como um polo de defesa ou de adaptação à realidade (Ego Psychology, annafreudismo); a segunda mergulha o eu no *id*, dividi-o num eu [moi] e num eu [je] (sujeito), este determinado por um significante (lacanismo); a terceira inclui o eu numa fenomenologia de si mesmo ou da relação de objeto (Self Psychology, kleinismo).

Assim, a formulação lacaniana do eu presume explicar de onde vem o eu e a construção do indivíduo, e assim mostrar que o eu não é uma substância, mas uma instância imaginária. É desse viés que nasce a concepção do Estádio do Espelho que visa demonstrar como se forma essa instância imaginária. Lacan, se debruça e reestrutura ou faz uma releitura das teorias do narcisismo de Freud para ir além de apenas referências psicanalíticas. É importante ressaltar que a concepção do Estádio do Espelho se comunica a partir de algumas noções freudianas, mas também constrói uma teia de inúmeras referências para, a partir daí, organizar sua concepção que, por vezes se aproxima, por vezes se difere.

O termo *imago* é engendrado numa aproximação ao termo “complexo”. A imago é considerada como o elemento vital do complexo e diz respeito a uma reprodução inconsciente. Partindo disso é que Lacan compreende o desenvolvimento psíquico pela sequência de três complexos: complexo do desmame (imago materna), o complexo de intrusão (imago do semelhante) e o Complexo de Édipo (imago do pai). Ao atravessar cada um dos complexos, o desenvolvimento do psiquismo é estruturado.

Ao considerarmos as concepções lacanianas na construção da imagem de si que tem o indivíduo, é importante refletirmos também, por ocasião da construção do objeto dessa pesquisa, as noções de narcisismo e libido construídas por Freud, em que o narcisismo é relativo à escolha de objeto, ou seja, ao lugar em que o indivíduo deposita seu investimento libidinal. Para Freud há a libido do objeto e a libido do eu. O investimento libidinal no objeto aparece como uma conduta ou comportamento que passa a ser pensado em termos de libido e de investimento.

A escolha do objeto se dá pela conversão de agressividade em amor, numa unificação entre esses dois elementos que se relacionam na constituição do eu pela imagem do outro. Essa constituição se dá pelo interior e exterior. Assim, a dinâmica da libido não é retirada do interior

do indivíduo, é o mundo de fora que confecciona o indivíduo como uma exterioridade de si mesmo. Só existe sentimento na exterioridade, porque primeiramente o indivíduo recebe em si mesmo essa exteriorização que comanda sua relação com a exterioridade real, que mantém uma dimensão social e cultural.

Por fim, percebemos que a imagem de si mesmo perpassa o entendimento do eu, segundo Lacan, como uma miragem virtual, como imagem, imaginário, desconhecimento e que, do ponto de vista estrutural, apresenta o imaginário como uma posição que o indivíduo se identifica a partir da qual interpreta sua realidade e o mundo que o constitui. Para Keiko, que “tinha dúvidas sobre o que constituía ‘o mundo’. Chegava a desconfiar de que ele fosse fictício” (Murata, 2018, p. 84, tradução de Rita Kohl), seu “eu” também é fictício e imperfeito.

Na perspectiva de Keiko, seu eu é formado pela imagem criada pelo ambiente social a sua volta. Sua concepção identitária e desenvolvimento de Id – e consequentemente Ego – resultam em um desvio de percepção do “eu ideal”. “Minha mãe murmurou desanimada ‘por que será que você não entende essas coisas, Keiko?’, e me abraçou. Pelo jeito, outra vez eu tinha feito algo errado, mas não entendia a razão” (Murata, 2018, p. 17, tradução de Rita Kohl). Keiko não consegue estabelecer um “eu ideal” de si, pois foi levada a pensar que está quebrada ou doente. Isso ocasiona em uma má formação do Id, sua realidade subjetiva, de forma que a personagem se vê impossibilitada de estruturar seu Ego, ligação entre sua realidade subjetiva e a realidade externa. Dessa maneira, Keiko tem o desenvolvimento de seu eu interrompido pelo ambiente externo, fazendo-a recorrer a mecanismos de defesa do Ego.

Durante a infância e adolescência, a técnica de defesa do Ego utilizada por Keiko ao lidar com a ansiedade é o isolamento. Pela perspectiva freudiana, o isolamento se apresenta como um deslocamento das emoções de acontecimentos traumáticos ou estressantes, ou seja, o indivíduo lembra dos fatos ocorridos, mas apaga o registro de emoções. Assim, Keiko passa por um processo de não registrar nenhum sentimento durante a primeira fase de sua vida, embora compreenda, em nível racional, sua exclusão social e ausência de relacionamentos afetivos.

Assim, por mais que os professores escrevessem em meu boletim coisas como “tente fazer mais amigos e brincar lá fora, se divirta um pouco!”, eu permanecia firme no meu plano de não dizer nada que não fosse imprescindível. (Murata, 2018, p. 18, tradução de Rita Kohl).

Em contraponto, podemos compreender que Keiko coloca seu investimento libidinal na loja de conveniência, objeto de sua obsessão e afeto. A libido do eu pode não estar presente em

Keiko, visto que sua imagem de si é distorcida pelo externo, mas a libido do objeto é concentrada na konbini, que é apresentada como mediadora entre Keiko e o mundo. “Não me lembro com clareza de como era minha vida antes de eu *renascer* como funcionária da loja de conveniência” (Murata, 2018, p. 13, tradução de Rita Kohl). Sua relação com o próprio corpo, com a mente e com a casa é estabelecida através de sua relação com a konbini. O apagamento de suas necessidades e desejos, consequência de seu distanciamento de si, gera um foco exagerado nas necessidades da loja, em como se portar como Funcionário. Sua imagem e corpo passam a refletir a konbini, na mesma medida em que traz sensação de conformidade com aquele micromundo: “Minha mão preciosa, que devolvia o troco aos clientes e embrulhava os salgados da vitrine de fast-food” (Murata, 2018, p. 147, tradução de Rita Kohl).

Portanto, em *Querida Konbini* (2018) percebemos uma falha de uma concepção de si em Keiko Furukura. Influenciada principalmente pelo ambiente externo, Keiko não consegue estabelecer uma imagem de si completa, constantemente se compreendendo como errada. Dependente das orientações e imagens concebidas por outros, a personagem flutua entre o que não é – ou seja, uma incompletude de si – e o que deveria ser, sem espaços para ser, de fato. O distanciamento entre Keiko *moi* e Keiko *je* sucede em uma separação entre intelecto e emoção, resultando em uma fragmentação ainda maior de sua identidade. Assim, ao estabelecer uma relação com a konbini, Keiko transfere a imagem de si da sociedade à loja, vivendo conforme as diretrizes de um Funcionário ideal. “É que, antes da minha condição de ser humano, sou uma funcionária de konbini” (Murata, 2018, p. 146, tradução de Rita Kohl). À medida que as imagens da loja e da sociedade coincidem, Keiko decide priorizar a konbini e, dessa forma, transformar a imagem do indivíduo defeituoso em Funcionário, estabelecendo sua relação com o mundo através do microcosmo da loja. É somente por meio dessa nova imagem concebida que Keiko reconstrói seu Ego e encontra a solução mais realista para lidar com o impulso desviante de suas ações.

Essa característica deslocada de Keiko na concepção de si torna a personagem acrítica, método pelo qual a autora consegue levantar pontos de crítica reforçados ao sistema capitalista da sociedade japonesa pós-moderna. Não sendo um indivíduo, ou pelos menos não percebida como indivíduo completo, Keiko observa o mundo como alguém de fora, que não entende as regras sociais do sistema. A percepção do leitor em relação ao comportamento dos indivíduos “normais” entra em uma espécie de pacto de com a autora, que expõe de maneira crua, por meio da narração acrítica de Keiko, a violência sofrida pelo indivíduo que se coloca no seio do convívio social.

As violências sofridas por Keiko durante a narrativa não são, necessariamente, percebidos como “violências” pela personagem, mas como respostas naturais a sua estranheza. No entanto, a descrição dos episódios, a hipocrisia ou contradição dos discursos apresentados pelos “normais” surge em uma sátira clara àquele sistema falho capitalista. Observemos o comentário de Keiko: “o problema é que, quando as pessoas que não se consideram estranhas pensam que sou estranha e começam a fazer um monte de perguntas” (Murata, 2018, p. 59, tradução de Rita Kohl). Embora o objetivo da narradora não seja conscientemente criticar a hipocrisia do sistema social, a escolha das palavras o faz. Se Keiko de fato se percebe como “estranha” e os outros como “normais”, a seleção de “não se consideram” na construção de seu discurso expressa uma consciência de que há uma negação de si no discurso do Outro. Podemos interpretar esses episódios de um olhar claramente crítico como uma onisciência seletiva múltipla no foco narrativo, conscientemente feito pela autora, aos moldes da definição de Norman Friedman (2002), em *O ponto de vista na ficção*, como uma forma de narração que “transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena)” (Friedman, 2002, p. 177). Assim, os lapsos de discernimento da performance social de Keiko evidenciam não só sua insatisfação pessoal com a hipocrisia do indivíduo social, mas seus sentimentos que expressam sua compreensão de si como um ser válido, real e com os mesmos direitos de existir como os outros. Outro momento em que essa percepção é levantada pela personagem é quando, ao informar de seu novo “relacionamento” à irmã e ouvir sua voz radiante, Keiko se manifesta uma concordância com o pensamento de Shiraha, “comecei a considerar que talvez não fosse tão despropositado afirmar que nosso mundo era apenas o período Jomon coberto por um manto de modernidade” (Murata, 2018, p. 94, tradução de Rita Kohl). Essa onisciência quase intrusa de Sayaka Murata é um artifício bem elaborado de transparecer ao leitor a compreensão de Keiko do mundo social em que habita, que mergulha na subconsciência quase como refúgio dos traumas acumulados no decorrer da vida. Podemos supor que essa seja a intenção da autora: permitir uma renúncia de si na busca de preservação própria que, embora constante na narrativa, não deixa de ocasionalmente se quebrar para uma expressão crua de Keiko.

## CAPÍTULO II

### O ESPECTRO DE MEDUSA – A REPRESENTAÇÃO DE UM CORPO IRREPRESENTÁVEL

*Enoki concluiu que os humanos são criaturas que  
gostam de dar conotação sexual a qualquer coisa*  
Aoko Matsuda

Ao pensar numa produção literária de autoria feminina voltada para a literatura japonesa contemporânea – como no caso de Sayaka Murata –, é salutar apontamentos em relação à questão de gênero. Kaori Chino (2003), ao desenvolver uma discussão voltada para a conceituação de gênero na cultura japonesa, em *Gender in Japanese Art*, explana que a masculinidade não é exclusivamente pertencente ao macho, assim como a feminilidade à fêmea, e que o indivíduo possui os dois gêneros. No entanto, pelas “condições e pressões sociais e históricas, uma autorregulação tem mantido homens confinados ao gênero ‘masculino’ e as mulheres ao ‘feminino’” (Chino, 2003, p. 20, tradução nossa)<sup>13</sup>. Assim, ao pensarmos na cultura japonesa, masculinidade e feminilidade se trata de performance, adoção de traços culturalmente traduzidos que compõem uma imagem desejada. O gênero, então, é uma construção social e cultural que determina, por meio do discurso e representação, a performance do gênero na sociedade. Judith Butler (2018), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, argumenta que as fronteiras do pensamento discursivo do gênero apontam os possíveis aspectos imagináveis e realizáveis do gênero no contexto cultural, “tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (Butler, 2018, p. 28). Dessa forma, como a Medusa, que em sua face carrega a ambivalência da vítima, da mulher sedutora e do monstro, a prática performática do indivíduo feminino deve ser um contante empenho em manter vivo um ideal feminino muitas vezes contraditório e autodestrutivo, que varia nas práticas em cada contexto cultural. Na cultura japonesa, no decorrer dos séculos, o binarismo feminino/masculino sempre permeou os limites da possibilidade de performance de gênero, estipulando graus de feminilidade e masculinidade possíveis, mas que ainda permanecem dentro da concepção binária. Assim, para compreendermos a leitura cultural da mulher japonesa contemporânea, principalmente no texto ficcional de autoria feminina,

---

<sup>13</sup> [...] social and historical conditions and pressures, self-regulation has kept the males confined to the ‘masculine’ gender and females confined to the ‘feminine’.

devemos compreender como a tradição de escrita literária feminina se fez no Japão, assim como a leitura de corpos femininos foi produzida e reproduzida no campo das representações.

Na tradição literária japonesa, as mulheres são frequentemente presentes. Murasaki Shikibu, em *O romance do Genji* (*Genji monogatari*), obra escrita e publicada no século XI, se consagra como uma das primeiras – se não a primeira – entre os escritores da época a apresentar uma narrativa romanesca e um profundo desenvolvimento psicológico de personagens, além de evidenciar os ideais estéticos, românticos e comportamentais da corte imperial do período Heian<sup>14</sup>. Além das narrativas ficcionais (*monogatari*), gêneros com poesia, ensaios (*zuihitsu*) e diários ficcionais (*nikki*), também se destacam nesse período pela produção de autoria de mulheres. A produção literária no período Heian estabelece uma identidade japonesa de escrita como performática. Como a escrita formal (relatórios, diários, documentos formais), feito por meio da escrita ideográfica *kanji* importada da China, era destinada a homens da corte, a escrita ficcional e artística era fortemente expressada por mulheres da corte (com exceção da poesia, principalmente pelo ideal de cortejo da época), através da escrita fonográfica *hiragana*. Essa distinção entre escritas permite níveis de expressões variados que transitam entre uma feminilidade – no íntimo, ficcional e emocional – e uma masculinidade – no público, biográfico e racional, direto –, determinando a expressão performática como distinta, necessariamente, de sexo biológico, ainda que limitada ao binarismo. *O diário de Tosa* (*Tosa nikki*), escrito por Ki no Tsurayuki no século X, e *O livro do travesseiro* (*Makura no Sōshi*), obra que compila ensaios escritos por Sei Shōnagon entre 990 e 1002, são exemplos dessa escrita performática de gênero, flutuando entre expressões culturalmente traduzidas com femininas ou masculinas em seus textos.

Após o período Heian, entrando no período medieval japonês, a liderança passa a pertencer, de fato, a classe militar samurai. Durante esse período, entre 1185 e 1867, pela forte influência zen-budista e pelas guerras civis em todo o arquipélago japonês, a produção literária de autoria feminina diminui significativamente, restando a produção do gênero dos diários.

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. (Afonso, 2022, p. 78).

---

<sup>14</sup> Período histórico do Japão compreendido entre 794 e 1185, em que a capital era a cidade de Heian (atual Kyoto), fortemente marcado pela produção literária e cultura palaciana, além do desenvolvimento de uma escrita propriamente japonesa na segunda metade do período.

Assim, somente com a retomada do poder imperial e a abertura dos portos do Japão para o exterior, em 1868, que a produção literária de mulheres voltou a se consolidar, dessa vez trazendo pontos críticos à sociedade japonesa patriarcal e ao lugar da mulher japonesa nesse contexto social. Por se tratar de um momento conturbado no Japão, que buscava manter o senso de identidade enquanto adotava novas perspectivas científicas, sociais, políticas e artísticas de influência ocidental, o governo, em uma tentativa de homogeneização, retorna a discursos de valores confucionistas, em que o bem coletivo sobrepõe o individual. Essas mudanças, que colocavam a mulher ativamente na sociedade, mas pela perspectiva do privado, gera uma ambivalência na concepção da mulher japonesa com base na imagem representada e na prática vivenciada. Na literatura, dois movimentos distintos, mas coexistentes, se fazem presentes na produção feminina: a tentativa de expor sua produção literária própria e a adaptação de uma escrita padronizada na imagem de feminilidade da época, necessária para publicação e suporte financeiro. Esses dois movimentos caracterizam determinada produção literária de expressão feminina no período moderno japonês, em que, conforme discute Noriko Mizuta (1987), em *Mulheres que “escrevem” e mulheres que “leem”* (“*Kaku*” *josei to “yomu” jousei*), “a expressão feminina é produto de uma cultura dualística de diferença de gênero, e pode-se dizer que são bons exemplos que apresentam se são legitimações ou se a consciência e o poder imaginativo das mulheres são dominados pelo inconsciente dessa cultura” (Mizuta, 1987, p. 48, tradução nossa<sup>15</sup>). Assim, surge uma performance feminina literária, limitando a temática a questões conjugais.

A maioria das mulheres dessa época, afastaram-se de críticas sociais abertas e concentraram-se no sistema conjugal tradicional, limitando-se em enredos sobre casamento. Muitas obras de mulheres desse período, assim, descrevem uma jovem mulher que (reluta) se prepara para casamento; sua decepção na união marital ou na sua incapacidade de casar-se com um homem de sua escolha ou de se casar de fato; seu tratamento injusto pelas mãos da família do marido; e seu suicídio (ou pelo menos de um sacrifício de si mesma como indivíduo) como resultado de qualquer um ou de todos esses cenários. (Copeland, 2016, p. 601, tradução nossa<sup>16</sup>).

<sup>15</sup>女性の表現がいかに二元論的性差の文化の産物であり、かつそれを正当化してきたものであるか、女性の意識や想像力がいかにこの文化の無意識に支配されているか、ということを示す、恰好なテキストであるといってもよい。

<sup>16</sup> Most women writers of this age, therefore, steered away from overt social criticism and trained their sights on the traditional marriage system, limiting themselves to marriage plots. Many works by women of this period, therefore, describe a young woman’s (reluctant) preparation for marriage; her disappointment in the marital union or else her disappointment in her inability to marry the man of her choice or to marry at all; her unfair treatment at the hands of her in-laws; and her suicide (or at the very least “self” sacrifice) as the result of any or all of these scenarios.

A escrita de característica performática desse período é nomeada por Seiki Reiko (1993, apud Saito, 2010) como “escrita em drag feminino” (*Josō Buntai*) ou, como traduzido por Joy Afonso (2022), “travesti feminino”, em que a perspectiva do “narrar feminino” é estreitamente delineado, expressando uma normatividade feminina idealizada por escritores homens do que seria a representação feminina, seja pela narração ou na composição de uma personagem feminina, de maneira que “esperava-se que as escritoras do sexo feminino atingissem um ideal de feminilidade em seus escritos. Tal expectativa resultou em uma maior pressão sobre escritoras para usar uma forma de escrita específica” (Saito, 2010, p. 151, tradução nossa<sup>17</sup>). Essa escrita, ainda que se comporte como performance de um ideal feminino, também expõe em suas entrelinhas os sentimentos das mulheres que viviam nesse contexto que, assim como suas personagens, se viam presas em um acordo que limitava tanto seus poderes criativos quanto sua posição social. O sacrifício de suas personagens como indivíduos em detrimento da vida conjugal reflete o sacrifício das autoras de seu poder criativo em detrimento de ter suas obras publicadas através de um apadrinhamento masculino. O valor dessas narrativas se faz principalmente na compreensão de que a performance torna manifesto o sentimento feminino de insatisfação como a norma social do período.

Em consonância, uma literatura de cunho feminista crescia no Japão no início do século XX, principalmente através do movimento literário Nova mulher (*Shin'onna*), em que escritoras como Raichō Hiratsuka, Tamura Toshiko e Akiko Yosano puderam expressar, numa linguagem própria, tanto questões literárias e existenciais quanto questões sociais envolvendo a mulher japonesa moderna. O ensaio de Raichō Hiratsuka, *No começo, a mulher era o sol* (*Genshi, josei wa taiyō de atta*), publicado na primeira edição da revista *Seitō*<sup>18</sup> (Meias azuis), referenciando a divindade feminina do Sol, Amaterasu, buscou retomar a ideia de que a mulher deve viver para si mesma, como indivíduo próprio, e não sob influência masculina e governamental. Os debates feministas, nesse período, voltavam-se para uma compreensão da posição social da mulher, que não era vista como indivíduo, e reforçavam a busca por independência intelectual e financeira e por participação no cenário político.

---

<sup>17</sup> [...], female writers are expected to achieve an ideal form of femininity in their writing. Such an expectation resulted in more pressure on female authors to use a particular writing form.

<sup>18</sup> Revista fundada por Raichō Hiratsuka com quatro estudantes da Escola Feminina Japonesa Ochanomizu, teve como período de publicação 1911 e 1916. Revista de viés feminista, tinha como foco debater a vivência social da mulher japonesa, trabalhando temas como castidade, feminilidade, aborto, prostituição (Ericson, 2016).

Com o fim de Segunda Guerra Mundial, o Japão passa novamente por uma reestruturação em seu sistema político e social, o que gerou mudanças consideráveis na vida da mulher japonesa da época: o direito ao voto, direitos iguais no casamento e direitos iguais na educação (Orbaugh, 2016). No cenário literário, houve um crescimento no número de escritores do sexo masculino comparado ao feminino, o que influenciou também na escrita como profissão para essas mulheres. Diferente do movimento literário masculino, que focava no surrealismo, satírico e de humor ácido, a temática de escritoras caminhava para uma representação da realidade vívida no cenário de pobreza do período, como afirma Sharalyn Orbaugh (2016), em *Women's fiction in the postwar era*,

Prostitutas e mães desesperadas – e algumas mulheres que são os dois – são as pragmáticas figuras na ficção do sexo feminino pós-guerra imediata. Ao contrário de prostitutas que povoavam a ficção de escritores do sexo masculino *nikutai bungaku* (literatura corporal), as trabalhadoras sexuais de histórias de autoria feminina não são sexualizadas ou glorificadas; elas lutam para sobreviver em situação desafiantes. (Orbaugh, 2016, p. 741, tradução nossa<sup>19</sup>).

A partir da década de 1950, com o Japão demonstrando sinais de recuperação, a situação econômica e social da população foi atingindo picos de estabilidade. Dessa forma, com condições melhores na educação, escritoras puderam desenvolver com maior liberdade temas como sexualidade, gênero, estruturas sociais e políticas. Já na década de 1970, com a primeira geração de escritoras após a Segunda Guerra Mundial, como Kanai Mieko e Tsushima Yukō, a literatura volta a permear um realismo, embora algumas obras trouxessem toques de uma sobrenaturalidade nas narrativas.

A literatura japonesa contemporânea, especialmente após o final da década de 1970, é marcada fortemente pela presença de mulheres, seja na variedade dos gêneros literários, seja pelas temáticas. Questões como a identidade em uma época de individualidade, fragmentação identitária, estabilidade em uma época de violência midiaticizada são frequentemente trabalhados em obras da atualidade, como a produção de Banana Yoshimoto, Natsuo Kirino, Mieko Kawakami e Kanae Minato. Ainda assim, permeando grande parte das obras está a questão de gênero, visto que os valores culturais com base no papel da mulher japonesa ainda estão fortemente marcados por discursos conservadores.

---

<sup>19</sup> Prostitutes and desperate mothers– and some women who are both– are the paradigmatic figures in immediate postwar fiction by women. Unlike the prostitutes that populate the fiction of male *nikutai bungaku* (literature of the flesh) writers, the sex worker protagonists of female-authored stories are neither sexualized nor glorified; they are struggling to survive in challenging conditions.

Yuko Iida (2019), ao abordar a teoria do gênero no final do século XX e início do XXI, discute o conceito de *gender queer* como manifesto contra o binarismo macho/fêmea. Citando o trabalho de Riki Wilkins (2002), Iida debate que o conceito não só engloba pessoas trans, mas qualquer expressão não heteronormativa ou binária do gênero, como cross-dressing, pessoas intersexo e travestis. Se o gênero é uma performance, como argumenta Judith Butler (2018), então qualquer performance não normativa deve ser considerada desviante. Assim, *gender queer* (*gender* como busca de um conceito de *queer* não limitado à sexualidade) é uma maneira de permear este espaço de representação do gênero além das fronteiras do masculino/feminino.

Teresa de Lauretis (2019), em *A tecnologia de gênero*, argumenta quanto a questão do espaço não representado, o *space-off*<sup>20</sup>: Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento (Lauretis, 2019, p. 150). A teoria aborda esses espaços às margens não como fora do sistema de representação, mas como “não reconhecido, exatamente, como representação” (Lauretis, 2019, p. 150). Nesses espaços, numa perspectiva micro, temos os estudos feministas, obras literárias e diversos movimentos culturais e artísticos que transitam fora e dentro da ideologia, em um movimento que surge do espaço representado (seja por uma representação, por um discurso, ou um sistema de sexo-gênero) para o espaço não representado, mas existente.

Assim, pensando na perspectiva do gênero como performance, as personagens nas obras de Sayaka Murata criam uma ruptura e criticam as ideologias de gênero na sociedade japonesa contemporânea, na medida em que buscam uma identidade que as contemplem, fora dos sistemas de representação legitimados, de “outro lugar”. A escrita de Sayaka Murata é subversiva também em relação a categorização de gênero, ao desassociar o indivíduo social e cultural de seu aspecto biológico, “natural”. Podemos compreender o desvio de performance nas obras da autora como uma tentativa de alcançar uma representação do que Yukari Ishii (apud Iida, 2019) define como “identidade real” (actual identity), termo utilizado para definir pessoas trans que não cabem nas categorias existente como “homem” e “mulher”, ou que não definem uma autoimagem consistente e permanente. Essa ruptura com os padrões performativos do gênero feminino no contexto japonês presente nas personagens de Sayaka Murata refletem não só a compreensão de que as ideologias de gênero estabelecem um controle

---

<sup>20</sup> Lauretis (2019) explica em seu texto que essa expressão é emprestada da teoria cinematográfica: “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido daquilo que a imagem torna visível” (Lauretis, 2019, p. 151). É o espaço que faz parte do cenário total, mesmo que não seja visível pelo espaço da câmera.

corrosivo na construção identitária de qualquer indivíduo pós-moderno, como possibilita enxergar novas formas de vivência, mesmo que ainda marcadas pela exclusão do centro social.

A escrita de Sayaka colige os principais temas pontuando a não conformidade e tabus dentro da sociedade japonesa, tanto nas relações de gênero, quanto de trabalho, sexualidade e individualidade, integrando frequentemente elementos de horror, distópicos ou de estranheza. São esses aspectos controversos em suas narrativas que criam o fator subversivo em suas personagens. Em uma entrevista para o canal do *youtube*<sup>21</sup> do Museu de Arte Moderna de Louisiana, na Dinamarca, Sayaka explica que gosta de trabalhar com personagens com diferentes éticas. “Sempre que vou escrever uma obra, imagino um aquário. Não um aquário grande, mas um pequeno. E assim eu insiro minhas personagens nele” (Murata, 2022, tradução nossa)<sup>22</sup>. A medida em que Sayaka começa a mexer na história dentro do aquário, as personagens se movem e a narrativa se desenrola. Observando de fora aquela narrativa dentro do aquário, ela escreve conforme os eventos se desencadeiam. Ao escrever a obra *Seimeishiki*, em 2019, Murata aponta ter descoberto que, ao mexer não somente com as personagens, mas com a realidade naquele aquário, elas começariam a se comportar e pensar de maneiras que ela mesmo não imaginaria. Esse processo criativo resultou em histórias diversas, como um conto em que o cabelo humano é reutilizado como vestimenta, um romance no qual uma mulher acredita ser uma alienígena, e uma pequena narrativa em que uma cortina deseja se relacionar romântica e sexualmente com a dona. Para Yuko Iida (2019), Sayaka Murata constrói uma nova percepção do gênero ao utilizar da imaginação no desenvolvimento de suas narrativas, muitas vezes quebrando e reformulando representações dentro do campo dos signos.

O “queerness” que Murata trabalha gira em torno do gênero, e a estrutura binária do gênero que consiste em masculino e feminino é invertida, transformada, cruzada, sobreposta, apagada e continua a ser destruída em várias direções. Furukura Keiko de *Querida Konbini* e Sasamoto Natsuki de *Terráqueos* seriam classificadas como mulheres cisgênero se consideramos a relação entre corpo e identidade de forma dualística, mas serem categorizadas como cisgênero não torna inconsistente a sensação de desconforto ou resistência ao sistema binário de gênero. (Iida, 2019, p. 62, tradução nossa<sup>23</sup>).

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_Z9AamH4XM&list=WL&index=34](https://www.youtube.com/watch?v=s_Z9AamH4XM&list=WL&index=34). Acesso em: 19 jul. 2022

<sup>22</sup> 私はいつ小説を書くとき、水槽イメージをしています。えーと、大きい水槽ではなくて、小さい水槽。その中に出来上が田主人公入れてきます。

<sup>23</sup> 村田が語るクィアネスはジェンダーを軸に展開し、男と女からなるジェンダーの二元構造が、反転され、転換され、越境され、重複され、消去され、さまざまな方向へ向かって破壊され続けてきた。『コンビニ人間』の古倉恵子や『地球星人』の笹本奈月は、身体とアイデンティティの関係を二元

Para a teórica, entre aquelas que se chamam feministas, há os que diretamente se manifestam contra a opressão de mulheres, enquanto há outros que, esgotados da binaridade construída no gênero, buscam conectar a fluidez desse com a eliminação da opressão. Embora não seja francamente definida como feminista, a literatura de Sayaka Murata se apresenta como feminista ao levantar e debater temas concernentes a mulher japonesa através da subversão do gênero e da problematização do binarismo macho/fêmea, ainda vigorosamente presente na sociedade japonesa (ou global) atual. Criada em ambiente conservador, Sayaka Murata diz, em uma entrevista realizada para o *The Guardian* em 2020, que a educação era focada em formá-la como futura esposa e mãe, enquanto seu irmão mais velho vivia as expectativas de virar médico ou juiz, como o pai.

Eu fiquei chocada quando cheguei na universidade e as pessoas me diziam que eu deveria procurar um parceiro rico para casar e considerar ter filhos. Se era para isso que a universidade existia, qual o sentido em buscar qualificações? Olhei para minhas amigas e me perguntei o que fazer. A sociedade parecia estar contra nós. (Murata, 2020, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Outro ponto evidenciado pela escritora é a maternidade compulsiva. Se a função da faculdade era que encontrasse um marido, seu verdadeiro papel deveria ser mãe e, para isso, desenvolver um relacionamento heteronormativo. Como grande parte das mulheres, que expressam abertamente com mais facilidade atualmente, Sayaka Murata achava a ideia de se tornar mãe sufocante. Como afirma em entrevista na revista *The Gentlewoman*, “entre o início dos meus 20 anos, quando estava na universidade, eu tive muitos relacionamentos heterossexuais, e naquela época pensei: se eu casar e ter filhos com essa pessoa, minha vida desapareceria. Eu seria a ferramenta deles. Não haveria tempo para mim”<sup>25</sup>.

Até pouco tempo após a publicação de *Konbini Ningen* no Japão, em 2016, a escritora trabalhava em uma loja de conveniência, enquanto conciliava o atendimento com a escrita. Isso

---

的に考えればシスジェンダーに組み入れられるだろうが、シスジェンダーにカテゴライズされることと、二元的なジェンダーシステムに違和や抵抗を感じることは矛盾しない。

<sup>24</sup> I was shocked when I was in university and people told me I had to search for a rich marriage partner and think about having children. If that’s all university was for, what was the point of getting qualifications? I looked at my friends and wondered what to do. Society seemed against us. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/09/sayaka-murata-i-acted-how-i-thought-a-cute-woman-should-act-it-was-horrible>. Acesso em 20 jul. 2022.

<sup>25</sup> In my early 20s, when I was at university, I had a number of heterosexual relationships, and at the time I thought: If I were to marry this person and have their child, my life would disappear. I would be their tool. There would be no time left to be me. Disponível em: <https://thegentlewoman.co.uk/library/sayaka-murata>. Acesso em 14 ago. 2024.

possibilitou à Sayaka liberdade para escrever, ao mesmo tempo em que as colegas dependiam financeiramente dos maridos. Virginia Woolf, na obra *Um teto todo seu* (2014), originalmente publicada em 1929, já relacionava a produção literária de mulheres às condições de independência financeira, destacando que “a liberdade intelectual depende de coisas materiais” (Woolf, 2014, p. 151, tradução de Bia Nunes de Souza). Críticas a um ensino voltado para a produção de mulheres domesticadas na sociedade japonesa, como experienciado por Sayaka, são frequentemente levantadas na escritura, como podemos ver em alguns de seus recentes romances, *Querida Konbini* (2018) e *Terráqueos* (2021). Durante a mesma entrevista ao *The Guardian*, Murata explica, ainda, que somente se demitiu por não conseguir lidar com a perseguição de um fã obsessivo. O ritmo de trabalho permitia que se desligasse da escrita por algumas horas, além de possibilitar que observasse pessoas em seu cotidiano, um ótimo material para a produção criativa.

Neste capítulo, portanto, nos dedicaremos a analisar a construção da personagem Keiko Furukura em uma perspectiva de corpo, gênero e sexualidade, questões frequentemente presentes na obra de Sayaka Murata. Procuraremos estabelecer uma relação entre o indivíduo-Keiko, desenvolvido no primeiro capítulo, com o indivíduo designado mulher-Keiko, e como essa relação de imposição social sobre o corpo feminino e construção de uma heteronormatividade compulsória influenciam na fragmentação da personagem e em seu distanciamento do centro social.

## 2.1 - Sayaka Murata e a mulher andrógina

Ao considerar a construção das relações de gênero na sociedade japonesa, devemos primeiramente compreender que, até a abertura dos portos em 1868, embora houvesse uma concepção de dois gêneros, a presença do gênero fluído era comum, principalmente no cenário artístico, como os *wakashu*, garotos jovens até 15 ou 16 anos que se dedicavam ao amor erótico e sexual; os *danjō*, garotos que eram entregues pelos pais para casa de prazeres e que, sob performance feminina, realizavam favores sexuais; ou os *kagama*, garotos jovens que performavam papéis femininos em peças de kabuki e trocavam favores sexuais – ainda em imagem feminina – durante o período Edo (1603-1868). Essas figuras não são somente uma

performance de feminilidade, mas definidos por Yoshizawa Ayame<sup>26</sup> como “um indivíduo do sexo masculino que é uma ‘mulher’ performando um papel” (Ayame, apud Robertson, 1992, p. 423, tradução nossa<sup>27</sup>). No entanto, esse terceiro gênero, o gênero fluido, era um direito àqueles designados homens. Embora a percepção seja do feminino e masculino como pertencentes a cada indivíduo, a performance e expressão das duas naturezas não era algo permitido para aqueles indivíduos designados mulheres. À mulher japonesa do período clássico ao início do período moderno, o único papel aceito era de *ser* mulher.

A performance do gênero fluido, permitida aos homens, pode ser expressa na imagem do protagonista Hikaru Genji, em *Genji Monogatari*. A história narra o cotidiano da corte imperial, centrada na vida do príncipe Hikaru Genji e, nos capítulos finais, de seus filhos. Sendo filho do Imperador com sua concubina preferida, Kiritsubo, Genji deveria se tornar imperador por vontade do pai, mas, por forças políticas, é retirado da lista de herdeiros do trono. Assim, sem vínculos diretos com o trono imperial, a narrativa transita entre a vida pessoal de Genji e de personagens que passam a fazer parte de seu círculo social. Entre os mais de trinta personagens principais, a obra foca preferencialmente nos casos amorosos de Genji com doze mulheres, algumas sendo ou se tornando esposas oficiais do protagonista, outras tendo até relações sanguíneas com Hikaru Genji. Além disso, o personagem acaba se relacionando com uma das mulheres de seu pai, Fujitsubo, com quem tem um filho em segredo, que posteriormente se torna imperador. Até os quarenta anos de idade de Hikaru Genji, suas aventuras amorosas e sexuais o fazem transitar entre altos e baixos, chegando por fim em uma ascensão política por influência do filho. No entanto, a partir dessa idade, o declínio do protagonista na vida pessoal e amorosa já denotam sua eventual morte. Após a morte de sua principal amante e esposa, Murasaki no Ue, com quem já não tinha um relacionamento agradável por conta de suas atitudes poligâmicas, Genji contempla a efemeridade da vida e, no capítulo seguinte, a narração deixa a entender que o personagem morreu. Assim, seus filhos – sejam adotados ou biológicos – assumem a narrativa, ainda com foco nos relacionamentos interpessoais, amorosos e sexuais.

Genji é a imagem do homem japonês ideal do período Heian (794-1185), e o significado de seu primeiro nome, *Hikaru*, é “luz” ou “resplandecente”, referente a sua imagem que sugeria

---

<sup>26</sup> Ator de Kabuki, viveu entre 1673 e 1729 e é conhecido especialmente por suas performances de *onnagata* (papéis femininos). Seu texto *Ayamegusa*, presente nos tratados de atores de kabuki (*Yakusha Rongo*), descreve suas crenças quanto a atuação, especificamente no *onnagata*.

<sup>27</sup> “A male who is a ‘woman’ acting a role”.

uma beleza de destaque. Dotado de fortes características femininas e masculinas que se harmoniosamente coexistem, Genji traz em sua construção, pela perspectiva de uma mulher, Murasaki Shikibu, uma imagem muito delicada, seja emocionalmente, seja pela educação em artes, música e literatura refinadas. Hikaru Genji, como personagem ficcional, é permitido existir no terceiro gênero, diferente de suas parceiras românticas na obra. Em uma conversa com seus amigos To no Chujo e Uma no Kami, os três estabelecem um longo padrão da figura feminina idealizada pela perspectiva masculina da época. Uma linha tênue entre indiferença, refinamento e modéstia estabelece a imagem feminina do período Heian, terminando com um comentário final de Uma no Kami, “desconfiem das mulheres muito fáceis de seduzir! Causar-lhes-ão embaraços e, se cuidarem delas, serão considerados tolos” (Murasaki, 2008a, p. 55). A mulher japonesa clássica era limitada a todas as expectativas voltadas para seu gênero como único possível, não existindo uma performance de traços culturalmente masculinos em corpos femininos.

No período Edo, como mencionado, a performance do terceiro gênero era frequentemente presente no teatro e em ambientes masculinos, pois a figura andrógina, possível somente para indivíduos do sexo masculino, era pensada pela perspectiva dos direitos, prazeres e satisfação masculinos. O teatro, especificamente o teatro popular do período Edo, o Kabuki, antes composto de artistas mulheres, é um ambiente performático estritamente masculino na época, mesmo em papéis femininos, nomeado *onnagata*. Já a cultura samurai, também marcada por expressões andróginas de jovens garotos, revela as múltiplas sexualidades possíveis nesse período fechado do Japão, em que a figura andrógina participava de atos sexuais tanto com outros samurais quanto com as esposas, assumindo o papel necessário de acordo com a formação feita entre parceiros. Como Madalena Cordaro (2010) evidencia em seu artigo *Os belos garotos*, “as mulheres também, desde o início, são atraídas pelos garotos, por sua sensualidade em botão, fossem eles passíveis de serem tomados por homens maiores, fossem eles samurais em plena idade núbil” (Cordaro, 2010, p. 73). Podemos interpretar a percepção de Cordaro (2010) do relacionamento sexual dentro do casamento como limitada, visto que as práticas sexuais das mulheres no período eram restritas, principalmente se casadas. Assim, a compreensão de que a figura andrógina permeava as relações sexuais entre marido e esposa no período Edo não explicita se essas relações eram adotadas espontaneamente pelas esposas ou se eram impostas pelos maridos.

Com a abertura do Japão em 1868, as práticas sexuais do período medieval passam a ser repreendidas, principalmente pelos valores religiosos cristãos do Ocidente e a sexualidade

feminina também assume características problemáticas no início do século XX. Entre os valores hegemônicos do Japão nacionalista e os modelos de comportamento que procuravam normatizar corpos femininos, os movimentos sociais presentes no século XX, principalmente com mulheres questionando seu papel na sociedade japonesa moderna, levantam uma nova figura andrógina. O teatro japonês se torna uma subversão na performance de papéis femininos e masculinos, com o surgimento do Takarazuka Kagekidan, em 1913, uma companhia de teatro composta somente por mulheres – retomando a característica do teatro Kabuki antes da substituição por atores homens –, presente até hoje. O Takarazuka Kagekidan passa a ser associado ao conceito de “andrógino feminino” ainda na primeira metade do século XX, principalmente porque é atribuído a novos membros um “gênero segundo”, baseado na construção corporal e sociopsicológica. Como argumenta Jennifer Robertson (1992) em *The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond*, embora a construção do “gênero segundo” fosse baseada em diferenças comportamentais culturalmente reforçadas entre homens e mulheres, “ironicamente, na Companhia Takarazuka, diferenças gendradas popularmente percebidas como inerentes aos corpos feminino e masculino são incorporadas apenas pelas mulheres” (Robertson, 1992, p. 423, tradução nossa<sup>28</sup>). Ao considerar o imaginário masculino que ainda permanece na cultura popular japonesa, como em mangás e animes para meninas (*shōjo manga*), na cultura *idol* e até em dramas japoneses, percebemos o papel do Takarazuka Kagekidan nessa construção efetivamente idealizada. No período anterior à Segunda Guerra Mundial, os discursos conservadores se utilizam da imagem tradicional do Japão para reforçar a imagem submissa da mulher, enquanto procuravam desmoralizar o terceiro gênero performado por mulheres o relacionando a valores ocidentais.

Após a Segunda Guerra Mundial, discursos e práticas andróginas continuam presentes, mas essa performance de indivíduos do sexo feminino da androginia se movimenta em uma direção de apagamento da sexualidade, pois a ideia de “androginia” perpassa a compreensão de que, apesar da imagem presente ser masculina, há um corpo feminino abaixo, que “anula ou compromete o gênero ‘masculino’ na superfície” (Robertson, 1992, p. 435, tradução nossa<sup>29</sup>). A anulação mútua sugere uma sexualidade nula, uma assexualidade que a performance andrógina feminina permite, contrastando com a performance masculina, em que a sexualidade (em suas formas múltiplas) é uma das principais características. Assim, enquanto no meio

---

<sup>28</sup> Ironically, in the Takarazuka Revue, gender(ed) differences that are popularly perceived as inherent in female and male bodies are embodied by females alone.

<sup>29</sup> Nullifies or compromises the “male” gender on the surface.

literário, mulheres como Kanai Mieko e Tsushima Yukō produzissem narrativas que buscavam expor a realidade feminina do período, numa busca da identidade feminina sem excluir a sexualidade, as práticas andróginas performadas por mulheres segregavam a sexualidade como poder constitutivo de seus corpos, demonstrando que havia uma limitação social na construção do corpo andrógino moderno.

Na pós-modernidade, a figura andrógina é marcada por meio características impregnadas na sociedade contemporânea capitalista: a prática de consumo e a estética, configurando o corpo de forma individual a partir de concepções sociais. A figura andrógina surge como forma do indivíduo desassociar o próprio corpo das imposições materiais da sociedade.

Assim sendo, o ideal andrógino sugere o desejo por uma identidade que transcende as estruturas sociais assentes na materialidade do corpo, ou seja, a androginia procura ultrapassar as contradições entre natureza e cultura, com a prevalência da cultura escolhida, usando-se a mente para dissociar o «eu» das limitações físicas. (Sebastião, 2010, p. 63, grifo da autora).

A androginia, no viés interpretativo de Sónia Sebastião (2010), assume caráter político e social, desassociando o corpo de concepções sociais impostas pela sociedade pós-moderna que capitaliza o gênero, o sexo e o corpo como matéria. Iida (2019) reforça essa interpretação ao debater sobre a identidade queer na sociedade contemporânea. Para a autora, citando Kate Bornstein (1994), o gênero fluido é a capacidade de livre e conscientemente escolher mais de um gênero na multiplicidade existente. Nessa perspectiva, a identidade é uma mudança contínua, e ir além do questionamento se pessoas trans se limitam ao binarismo feminino/masculino, para um âmbito do gênero como multidimensional. A androginia e o gênero queer, como termos político-sociais, “evoca o poder e a possibilidade de transgredir a heterossexualidade no contexto da orientação sexual e o binarismo masculino/feminino no contexto de gênero” (Iida, 2019, p. 49-50, tradução nossa<sup>30</sup>). De forma análoga, a personagem Keiko Furukura é concebida dentro dos padrões estabelecidos em uma sociedade capitalista, contudo, subverte o sistema e acontece uma regenerescência na decisão final em relação a konbini. Nessa mesma vertente, Elizabeth Grosz (2000), em *Corpos reconfigurados*, destaca

A oposição macho/fêmea tem sido intimamente aliada à oposição mente/corpo. Tipicamente, a feminilidade é representada (explícita ou

---

<sup>30</sup> 性的指向に関わる文脈では異性愛中心主義を、ジェンダーに関わる文脈では男と女の二元主義を侵犯する力と可能性を呼び起こす。

implicitamente) de uma de duas maneiras nesse cruzamento de pares de oposição: ou a mente é tornada equivalente ao masculino e o corpo equivalente ao feminino (e, assim, de antemão excluindo as mulheres como sujeitos do conhecimento, ou filósofas). (Grosz, 2000, p. 67)

O que difere em relação a quebra de paradigmas vivenciadas na sociedade japonesa pela personagem Keiko é ela ser a mente no processo reivindicatório de sua representação na sociedade. Destoa dos argumentos preestabelecidos pelos amigos e pela família, rompendo o casulo que a cerca ao pensar mecanismos de defesa como um caminho alternativo de transcendência das estruturas sociais. Um exemplo disso é a decisão de não ter filhos e quebrar os protocolos de que uma pessoa mais velha não seria recomendada para o trabalho em uma loja de conveniência.

Como mencionado, a ideia de feminino e masculino como performance é característico da literatura japonesa desde o período Heian (794-1185). Ki no Tsurayuki, designado governador da província de Tosa em 930, escreve *O diário de Tosa (Tosa Nikki)*, diário ficcional, utilizando um foco narrativo feminino. A narrativa segue a viagem feita pela comitiva de Tsurayuki à capital entre dezembro de 934 e fevereiro de 935, após o seu mandato ser finalizado. O destaque da narrativa do autor é o uso de uma narradora como artifício para expressar os sentimentos do governador – aqui, uma terceira persona apresentada pela narradora – que não era possível por meio da voz masculina em diários oficiais. A voz feminina na obra, como forma de neutralidade e distanciamento, permite uma expressão psicológica e emocional profunda, “como a atitude de deixar transparecer na escrita as saudades que sentia da filha, porém mantendo no texto a descrição feita por “uma mulher” [...] conseguiria transcrever o que provavelmente um burocrata não se preocuparia em inserir no relato de viagem” (Afonso, Betella, 2020, p. 27). A feminilidade em *O diário de Tosa* assume uma característica delicada, íntima e expressiva, sugerindo um padrão na narração feminina como construção.

Em contrapartida, ao analisarmos a obra *O livro do travesseiro*, escrito por Sei Shōnagon na fase final do período Heian, a voz da autora exprime um olhar crítico traduzido culturalmente como masculino.

Coisas que são desprezadas. Pessoas feias e de mau caráter. Cola de arroz cozido apodrecida. São coisas que todas as pessoas evitam, mas nem por isso vou deixar de registrá-las. Elas existem no mundo, como ainda a remanescente tenaz de bambu do cerimonial fúnebre. Esta brochura não foi escrita para as pessoas lerem e eu me propus a nela anotar inclusive as coisas estranhas e detestadas. (Shōnagon, 2013, p. 273)

O íntimo aqui, no gênero ensaísta, já não se configura como técnica ficcional para expressão de sentimentos por meio pela voz feminina, mas como expressão real da autora. Embora haja controvérsias quanto a intenção de Sei Shōnagon ao afirmar que seus textos não eram escritos para o público, o uso da escrita íntima estabelece uma quebra de norma de performance de feminilidade e permite que a voz narrativa aborde temas dos mais variados sem controle excessivo na linguagem. Expressas por uma pessoa do sexo feminino em ambiente público, as palavras de Sei Shōnagon soariam grosseiras, rudes ou vulgares, mas no âmbito escrito pessoal, essa grosseira – culturalmente traduzida como possível somente a indivíduos do sexo masculino – podem ser expressas pela voz feminina sem alardes. Sei Shōnagon estabelece devidamente em seus ensaios a ambivalência de características femininas e masculinas que se complementam em seu próprio corpo. Embora “mulher”, a autora transparece efetivamente a ideia do corpo e mente gendrados como construção cultural.

Ao nos depararmos com a construção de Keiko, também percebemos uma ambivalência desses valores femininos e masculinos em seu discurso, na medida em que ela se aproxima em certo grau de uma imagem masculina. A personagem não tem nenhum tipo de apelo sexual, como evidenciado não só por falas de Shiraha – “sinto muito, mas nem em um milhão de anos eu conseguiria ter uma ereção com você” (Murata, 2018, p. 89, tradução de Rita Kohl) – como por ações e olhares de outros homens (episódio do churrasco). Sua figura é proativa, suas ações e falas diretas e nem um pouco sedutoras. Keiko não exprime doçura, sensualidade e divertimento. Seus discursos são desprovidos de emoção, muitas vezes voltados para debates intelectuais e práticos, desprovidos de delicadeza. A fala de Shiraha quanto à ereção expõe também sua romantização da atração sexual, já que atribui ligação direta entre relacionamentos românticos e desejos sexuais, em mais uma inversão de valores masculinos e femininos entre ele e Keiko, que é indiferente a esses valores culturais.

Em um relacionamento, mesmo que falso, a dinâmica entre o casal Keiko e Shiraha é quase o completo contrário de um relacionamento normativo. Shiraha não trabalha, sendo a tarefa de “provedor” da casa designada a Keiko. Embora nenhuma tarefa doméstica fique sob responsabilidade de Shiraha – afinal, tanto Keiko quanto Shiraha não tem interesse em um lar organizado e limpo –, ele é quem assume a alimentação dos dois ao final da narrativa. “Comi em silêncio os bolinhos e os *nuggets* de frango que Shiraha descongelara” (Murata, 2018, p. 140, tradução de Rita Kohl).

Além disso, entre os dois Shiraha é quem apresenta mais aspectos culturalmente lidos como femininos que Keiko, como uma sensibilidade emocional e sexual em certos momentos.

Um exemplo dessa dualidade é o momento em que Keiko convence Shiraha a entrar em um relacionamento de fachada com ela, ideia que primeiro o assusta. “O quê?! – gritou ele. [...] que história é essa, de repente? Ficou louca?” (Murata, 2018, p. 89, tradução de Rita Kohl). Ele atribui a alternativa que, para Keiko, surge como praticidade, como um desejo sexual e romântico dela por ele. É somente depois de muito interagir com Keiko que Shiraha percebe suas ações como exclusivamente intelectuais, chegando ao ponto de considerá-la não humana. Em paralelo, Keiko considera muitas das ações de Shiraha exageradas e confusas justamente por serem muito sentimentais e carnis., como no episódio em que se nega a viver um relacionamento de fachada: “mas viver desse jeito é um sofrimento! É justamente isso o que me angustia” (Murata, 2018, p. 90, tradução de Rita Kohl). O personagem é veemente em expressar seu descontentamento em viver conforme a sociedade dita, considerando doloroso, enquanto Keiko ignora os efeitos emocionais do processo, “é que eu, diferente de você, não me importo tanto com as coisas” (Murata, 2018, p. 91, tradução de Rita Kohl). Voltando a Grozs, podemos relacionar Shiraha ao corpo (feminino) e Keiko a mente (masculino).

A construção de uma personagem como Keiko, pela perspectiva de seu gênero designado, mas ainda assim desprovida de sexo, só é possível pela escrita de autoria feminina. Ao pensarmos na representação feminina na tradição literária japonesa de autoria masculina, a mulher frequentemente se apresenta como um artifício na narrativa masculina, seja como figura metafórica, sexual (fantasiosa) ou romântica. Embora haja produção literária de autoria masculina em que a mulher seja um indivíduo por si só, é uma exceção e não regra.

Retornando à *O romance do Genji* (2008), observemos a construção de uma das personagens que constituem o grupo de amantes do protagonista Hikaru Genji, Suetsumuhana (em tradução livre, flor de açafraão). Não estando no padrão de beleza da época por ter um nariz avantajado – *hana*, em seu nome, é um trocadilho entre flor e nariz – a personagem é acolhida por Genji. No entanto, o protagonista, ao decorrer dos anos, passa a negligenciá-la e quando é exilado, Suetsumuhana é abandonada na solidão de sua residência. A personagem continua a amar Genji, mesmo que não correspondida, e permanece o esperando pacientemente. Ao retornar, Genji não recebe notícias de Suetsumuhana e quando finalmente lembra-se dela, vai até sua residência e a encontra coberta de plantas, como se abandonada. A personagem fica extremamente alegre com a presença de Genji, mas preocupada em como iria recebê-lo. Ao finalmente se deparar com Suetsumuhana, Genji fica impressionado com a maturidade que ganhara durante os anos naquela residência, decide renovar todo o local e volta a dar atenção para a personagem. Assim, esse capítulo termina com uma relativa redenção social da

personagem: “e todos os que, grandes e pequenos, a tinham desdenhado e abandonado, julgando a sua ruína consumada e partindo para outras paragens, agora disputavam-se para lhe oferecer os seus serviços” (Shikibu, 2008b, p. 87, tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira). A paciência e resiliência de Suetsumuhana é o que conquista todos ao final de sua narrativa, quando se muda para a residência de Genji, e, mesmo não sendo amada pelo protagonista, a personagem é feliz em suas visitas esporádicas, permanecendo constantemente em função do protagonista. Assim como diversas personagens femininas na obra de Murasaki Shikibu, Suetsumuhana se configura como elemento narrativo para evidenciar o desenvolvimento na construção de Hikaru Genji, tendo todas as suas ações e sentimentos limitados em função do protagonista.

Daí a necessidade de narrativas como as de Sayaka Murata, como ruptura na representação da mulher construída dentro dos padrões normativos até então. Keiko foge dos campos de representação voltados para uma mulher “feminina”, sedutora e submissa. Ela é a ausência disso, e ainda assim consegue exprimir sua presença como indivíduo. A figura andrógina de Keiko não surge como forma de evidenciar ou guiar a trajetória de Shiraha, mas são traços de sua personalidade em função de sua própria trajetória. Embora durante a obra, por influência de Shiraha, da família e de colegas da konbini, Keiko tente assumir a posição de corpo feminino, seja pelas roupas, fala ou até mesmo considerando ter um filho com Shiraha, logo retorna a antiga figura, cristalizada pela konbini. A própria escolha de Keiko, uma escolha egoísta comparada à de Suetsumuhana, é uma atitude radical de renúncia a viver como fantoche na vida de Shiraha. A loja não precisa de uma mulher, de uma esposa ou mãe, mas de um Funcionário, “mesmo que isso faça de mim um ser humano degenerado, mesmo que assim eu termine morta de fome na sarjeta” (Murata, 2018, p. 146, tradução de Rita Kohl). Sua figura andrógina está intrinsecamente ligada a konbini, pois a figura do Funcionário é desprovida de gênero e sexualidade. Keiko pode se eximir das obrigações postas sobre seu corpo designado como feminino. Não somente isso, mas as obrigações como objeto de consumo em uma sociedade capitalista.

Peguei o celular dentro da bolsa. Antes de mais nada, precisava ligar para a empresa onde faria a entrevista e explicar que, por ser uma funcionária de konbini, eu não poderia participar da seleção. Depois, precisava encontrar uma nova unidade para trabalhar. (Murata, 2018, p. 148, tradução de Rita Kohl).

Aoko Matsuda, escritora e tradutora japonesa, trabalha em suas obras críticas feministas ao patriarcado, geralmente questionando com humor a posição da mulher japonesa em

sociedade. Em seu conto ficcional “A mulher morre”, publicado na revista literária *Granta* vol. 13 em 2015 com tradução de Rita Kohl, Aoko levanta discussões quanto a função da mulher na literatura e no cinema, em como suas narrativas são criadas em favor do desenvolvimento de caráter do homem ou do enredo. “A mulher morre. Morre para a história. A mulher é estuprada. É estuprada para a história. Nós crescemos vendo isso. Já não pensamos nem sentimos nada de mais a respeito” (Matsuda, 2015, p. 150, tradução de Rita Kohl). Ao pensarmos na construção da Suetsumuhana, essa função narrativa da personagem para desenvolvimento de Hikaru Genji, e a construção dessa imagem submissa, sofredora e paciente, a crítica de Matsuda se faz mais evidente na formação de um imaginário feminino na tradição literária japonesa, perpassando pelo folclore escrito na literatura clássica, com a narrativa de Ochikubo, em *Ochikubo Monogatari*<sup>31</sup>, até a literatura popular japonesa contemporânea, como a construção das personagens Hinata Hyūga e Orihime Inoue, respectivamente nos mangás *Naruto*, desenvolvido por Masashi Kishimoto, e *Bleach*, sob autoria de Tite Kubo, que, mesmo tendo poder e desenvolvimento próprio como indivíduos, mantém essas características conservadoras em suas construções como parceiras românticas dos protagonistas, muitas vezes utilizando suas narrativas individuais para crescimento do personagem masculino.

Retornando ao indivíduo andrógino pós-moderno, a androginia de Keiko se faz no desejo de ir além das limitações sociais do próprio corpo. A sociedade japonesa expressa na obra precisa de um corpo jovem, que possa reproduzir sexualmente e que busque continuamente melhora pessoal. Tudo o que Keiko não é. O corpo e a mente andróginos de Keiko, ao final da obra representado no corpo-objeto como parte da konbini, são uma manifestação de não conformidade, transcendendo seu corpo além das implicações capitalistas em uma insubordinação complexa de sua autonomia. Keiko busca, em seu retorno à konbini, uma maneira de conservar seus direitos como ser vivente, mesmo que renunciando a sua posição como humana.

## 2.2 - Mulher: a imagem manipulada

---

<sup>31</sup> Sem data e autoria exatas, mas provavelmente escrita ao final do século X, a obra descreve uma narrativa muito semelhante à Cinderela. Em *Ochikubo* Ochikubo é uma moça que vivia com a madrasta e meio-irmãos. Vencendo os obstáculos causados pela madrasta, Ochikubo, sempre passiva e paciente, consegue se casar com um nobre filho de general, Michiyori, que decide se vingar da família da personagem. No entanto, a protagonista, sendo um modelo de bondade, demonstra piedade para com sua família, e, em um desfecho otimista, todos se reconciliam e o casal termina feliz.

Ao iniciarmos a discussão sobre a performance do papel “mulher” na obra *Querida Konbini* (2018), devemos primeiramente debater sobre a conceituação e construção do termo gênero. O gênero, pela perspectiva argumentativa de Judith Butler (2018) em *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*, é uma construção cultural, não necessariamente consequente do sexo ou fixa. Para a autora, quando o significado de gênero é dissociado como dependente do sexo, o gênero passa a ser um mecanismo inconstante, de forma que “*homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (Butler, 2018, p. 24). O gênero então é uma categoria discursiva cultural por meio da qual corpos são culturalmente significados, com base em modelos construídos social, histórica e politicamente.

No âmbito social, o gênero, como discurso, é tanto atribuído à quanto adotado por corpos, dentro da disposição de signos, como forma de significá-los dentro das representações possíveis. Assim, em diferentes culturas, os mesmos signos podem possuir valores divergentes, como, por exemplo, o pêlo: enquanto em países como o Brasil ou Estados Unidos, o pelo é considerado problemático em corpos lidos como femininos, sendo naturalizado em corpos lidos como masculinos, na Coreia do Sul, o pelo no corpo masculino também é desencorajado, mas com base na idade, sendo comum que homens jovens evitem expor seus pelos corporais. Dessa forma, ao pensar no gênero como construção, o contexto japonês é imprescindível na análise da mulher como construção cultural.

No Japão, como mencionado, aspectos femininos e masculinos já eram lidos como performance não necessariamente conectados ao sexo, podendo ser adotados por indivíduos do sexo masculino a qualquer momento seja como fator sexual, artístico ou de expressão. A performance masculina, ou mesmo feminina não idealizada, por parte de corpos femininos foi socialmente e politicamente desencorajada pela influência de valores budistas e confucionistas, difundidos ainda no período clássico japonês, entre os séculos V e VI da E.C., em que a alma feminina é compreendida como incapaz de evolução espiritual. Assim, a mulher japonesa, a partir do período Heian (794-1185), é vista por um discurso do corpo, excluindo mulheres como seres intelectuais e até espirituais.

Assim, a construção da imagem feminina no período clássico, consequentemente na literatura também, se faz pela institucionalização de um ideal feminino que parte de uma feminilidade performática que, por sua vez, funciona, no argumento de Noriko Mizuta (1987), tanto como uma representação realística do período histórico-cultural, quanto como uma metáfora central que sustenta e justifica esse sistema histórico-cultural: “não é como se as

mulheres não tivessem participado de alguma forma na criação de um sistema, mas que o discurso que apoia e justifica foi construído unilateralmente por homens” (Mizuta, 1987, p. 45, tradução nossa<sup>32</sup>). No período Heian, a imagem de mulher como refinada, delicada e culta surge principalmente da cultura palaciana que reforçava práticas artísticas como poesia, música, caligrafia e dança como forma de ascensão social na função de damas de companhia. Sobre isso, Tae Suzuki (1992) explana que “ser escolhida como dama de companhia era, portanto, muito disputado entre as famílias de média e baixa hierarquia ou por clãs, como o Fujiwara, que usaram as filhas como um meio de promoção ou de ascensão ao poder” (Suzuki, 1992, p. 141).

Assim, da mesma forma que a imagem feminina japonesa clássica fosse a realidade das mulheres da época, que exerciam esse refinamento com esforço, também era uma idealização de feminilidade construída por homens que buscavam exercer poder político-social. Um exemplo desse dualismo na imagem feminina é a personagem Murasaki no Ue, principal concubina de Hikaru Genji em *O romance do Genji* (2008). Criada desde a infância por Genji, Murasaki no Ue recebeu educação de qualidade, sendo versada em grandes artes, como a poesia. Embora seja esse ideal de refinamento feminino, a vida pessoal e emocional de Murasaki no Ue expõe a contradição de tal refinamento na busca individual por satisfação, afinal, toda sua educação é construída para uma performance de mulher aos moldes da perspectiva de Genji. O protagonista, atraído pela aparência de Murasaki no Ue decide nela impor toda a idealização masculina da mulher clássica, na imagem de sua madrastra, Kiritsubo, por quem é apaixonado. No entanto, Murasaki no Ue se encontra bastante insatisfeita como concubina de Genji e, ao ser introduzida uma nova amante, a terceira princesa – também parecida com Kiritsubo –, a saúde da personagem se deteriora. Murasaki no Ue tenta uma espécie de divórcio<sup>33</sup> com Genji, que não ocorre, e permanece como sua concubina principal até a morte. Dessa forma, na construção de Murasaki no Ue é possível ver a imagem de mulher refinada, culta e delicada (a figura metafórica), na mesma medida em que é exposta a dificuldade e solidão da mulher japonesa que decide seguir esse caminho idealizado para a satisfação de homens (representação realística).

---

<sup>32</sup> 女性は一つの制度をつくりあげること全く加担しなかったわけではないが、それを支え正当化する言説は一方的に男性によって構築されてきた

<sup>33</sup> *Shukke*, é uma prática comum principalmente ao fim do período Heian em que homens e mulheres (geralmente nobres) de idade mais avançada largam sua vida política e social e se tornam monges ou monjas budistas (*jōza*). Essa prática, na vida social das mulheres do período, muitas vezes significava uma tentativa de divórcio, visto que o *shukke* significava abandonar a vida antiga e detrimento do caminho sacerdotal.

Atravessando alguns séculos, em que a imagem feminina não foge radicalmente do ideal clássico, no período Edo (1603-1868), como mencionado, a ascensão política dos militares no Japão reflete na posição social da mulher japonesa, que foi ainda mais restringida a vida pessoal e íntima. Com a popularização da literatura cidadina, do povo, a imagem da mulher japonesa pré-moderna perpassa por diversas representações no que faz questão as castas sociais do período. Ihara Saikaku (1642-1693), escritor ativo da época, retrata essa cultura cidadina no desenvolvimento de romances que inclui o amor carnal como principal tema. Em suas obras, como *O homem que caiu nas graças do amor* (*Kōshoku Ichidai Otoko*, 1682) e *As cinco mulheres que caíram nas graças do amor* (*Kōshoku Godai Onna*, 1685), Ihara Saikaku expõe os pensamentos do período na construção do corpo e imagem femininos.

[...] Se seus maridos morrem, nem bem sete dias se passam e essas mulheres já procuram outros maridos. Uma vez separadas, elas se casam e se separam cinco ou sete vezes. Esse é, infelizmente, o verdadeiro coração das mulheres de classe baixa. As de classe elevada, não se pode dizer que sejam diferentes. Uma mulher deveria entregar-se a apenas um homem durante toda a sua vida [...]. (Saikaku, apud Cordaro, 2002, p. 216)

O pensamento exposto do narrador de *As cinco mulheres que caíram nas graças do amor* evidencia, mais uma vez, o dualismo na figura feminina pré-moderna, mesmo que na perspectiva masculina: enquanto o ideal (metafórico) delimita um espaço mínimo para a performance feminina (casta, limitada um homem, externamente equilibrada) essa mesma imagem denuncia a vivência das mulheres da época (representação realística), que não podiam crescer profissionalmente e precisavam depender de homens para ter acesso a alimentação, moradia e, dependendo da camada social, luxos. Dessa forma, a atitude de apresentar a natureza das mulheres, na intenção de expor sua frivolidade, torna claro a frieza e praticidade feminina na busca por uma vida estável, mesmo que isso a afaste do discurso idealizado. Essa imagem, no entanto, se restringia ao público. Uma mulher poderia ter certa liberdade sexual e produtiva, contanto que permanecesse no íntimo, retornando no conceito de *mura* de Shuichi Kato (2012) na construção da performance. No discurso moderno, essa dicotomia privado/público toma uma perspectiva política, que vem a influenciar mais uma vez na construção da imagem feminina japonesa.

Em sua tese *A representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna*, Mina Isotani (2016) explana que, a partir da Restauração Meiji, situação consequente da forçada abertura dos portos japoneses após duzentos anos de isolamento, o Japão passa por uma rápida modernização. O objetivo era se autoafirmar como nação independente a fim de se

equiparar aos demais países ocidentais e proteger sua soberania do autoritarismo da hegemonia europeia. Dessa maneira, a imagem da mulher japonesa precisa se adaptar ao novo formato social enquanto afirma, em sua simbologia, os valores japoneses, no intuito de “trabalhar pela nação, sem ameaçar os alicerces que constituíam a imagem de um Japão sem contradições quanto às questões de gênero ou classes” (Isotani, 2016, p. 27).

Durante a modernidade o Japão atinge, através da de um controle cultural, educacional e organizacional, uma harmonia social que permite estabelecer um modelo de mulher que, ao mesmo tempo que contribuía economicamente, ainda possuía seu papel social governado pela estrutura familiar. Assim, ainda durante a Restauração Meiji surge o “boa esposa, mãe sábia” (*Ryōsai Kenbo*), modelo de comportamento da mulher japonesa que se popularizou durante as décadas de 1020 e 1030, que refletia o nacionalismo japonês da época. Nesse modelo, a mulher é responsável pelo doméstico: tudo que envolve o ambiente interno, da porta de casa para dentro é de jurisdição da mulher (seja como mãe ou esposa), inclusive a gestão financeira. Já o homem é responsável pelo ambiente externo, de cunho social e político. O discurso procurava colocar a mulher como parte constituinte da sociedade, possuindo seu local de trabalho e função específica, assim como o homem, no entanto, sem poder social e político. Dessa forma, a mulher exercia seu papel como esposa e mãe sem poder participar de decisões políticas ou empresariais. Conforme discute Isotani, a mulher japonesa não era tida como inferior ao homem, mas permanecia em uma posição inferior, ou “inferiorizada”, se comparado a posição social do homem japonês: “por essa razão, a mulher deveria se comportar da maneira exigida, seguindo a etiqueta que a categoria requeria, sem questionar o que lhes fora incumbido primordialmente” (Isotani, 2016, p. 86).

Homi K. Bhabha (2001), discute em *O local da cultura* a identidade e o hibridismo no cenário de um país colonizado. Embora o Japão nunca tenha sido subjugado por outro país, aspectos desta teoria fomentada por Bhabha (2001) são perceptíveis no processo histórico japonês a partir dos meados do século XIX, no qual valores culturais ocidentais e orientais passaram a coabitar. A imagem da mulher japonesa neste cenário histórico passa a representar essa ambivalência de valores, entre o antigo e o moderno.

Essa característica apresentada por Bhabha é evidenciada por Isotani (2016) ao apresentar o movimento literário Nova mulher, um dos primeiros discursos feministas no Japão, que procurava reavaliar a posição social da mulher japonesa – marcada pela imagem da mulher idealizada pelo discurso masculino – antes e depois da Segunda Guerra mundial, surgindo em contraste ao modelo “boa esposa, mãe sábia”. Seus membros iniciais eram justamente mulheres

que, não atingindo o ideal conservador da época, participavam ativamente do setor público, político e literário, rejeitando as imposições do Estado. Através dessas mulheres que discussões como maternidade, casamento, filhos deixaram o âmbito privado e passaram a se disseminar pelo público.

Ou seja, ao perguntar-se qual o significado de sua existência, qual o valor que ela mesma se dá a cada símbolo encontrado em suas experiências, assim como chegar-se à compreensão de quais os valores que a cultura social impõe a ela, permite que a mesma se reconheça como indivíduo e que, a partir dessa autoconsciência, decida como se mostrará à sociedade. (Isotani, 2016, p. 59).

O cenário social dessa época passa a incluir a mulher em outras perspectivas que não somente a de mãe e esposa, mas como indivíduos. O movimento Nova mulher representa uma ruptura no contexto cultural da imagem do corpo feminino japonês, que passa a viver além das concepções sexuais e das limitações existenciais difundidas por discursos confucionistas. Ainda assim, a imagem da mulher japonesa é atrelada ao casamento, e seu trabalho, à colaboração na vida privada. Até o final da década de 1970, o trabalho feminino fora de casa estava relacionado a necessidade financeira. O trabalho de meio-período para mulheres acima dos trinta anos passou a ser considerado comum na década de 1980, embora grande parte abandonasse o trabalho após ter filhos.

Conforme afirma Lopes (2020) em sua tese *Os desafios do Japão, a primeira sociedade super-envelhecida*, atualmente, há um declínio da taxa de natalidade no país, que está diretamente ligado a fatores da condição social e econômica da mulher. Embora as mulheres façam parte da força de trabalho, discursos conservadores voltados para a construção da família nuclear ainda permeiam a sociedade em geral. Assim, muitas mulheres se veem tendo que escolher entre a vida familiar e a profissional, gerando casamentos tardios e aumento de divórcios. Semelhante é o caso com filhos: sabendo que, tanto pela pressão social quanto pela divisão desigual de tarefas domésticas, terão que abandonar o trabalho para cuidar dos filhos, muitas mulheres japonesas têm optado por não ter filhos, ou ter tardiamente.

Como discutido no primeiro capítulo, Keiko constrói em sua mente uma imagem do ser humano normal, distante de seu corpo estranho naquela sociedade. Dentro de seus grupos sociais, ela busca padrões de como se vestir, comportar, falar etc., sempre utilizando mulheres na sua faixa etária. Dessa forma, a personagem cria um modelo de mulher, a mulher ideal, a mulher “normal”.

Antes de pôr o uniforme, Izumi costuma vestir roupas um pouco chamativas, porém apropriadas para uma mulher na faixa dos trinta anos. Então checo a marca dos sapatos que ela calça e as etiquetas de seus casacos dentro do armário como referência. [...] Depois de todo esse tempo observando diariamente suas roupas, acessórios e corte de cabelo, comecei a ver Izumi como o modelo padrão de como deve ser uma mulher da nossa idade. (Murata, 2018, p. 33, tradução de Rita Kohl).

No ambiente de trabalho, seu modelo é Izumi, uma colega na mesma faixa etária. Um ano mais velha que Keiko, Izumi trabalha meio-período para completar a renda do marido. Keiko assume seus trejeitos, forma de falar, faz pesquisas com base nas marcas de roupas e maquiagens utilizadas pela colega. Fora do trabalho, Keiko utiliza Miho, uma antiga colega de escola com quem passa a se encontrar ocasionalmente. Miho é uma mulher na casa dos trinta anos, que se veste no mesmo padrão que Izumi e, conseqüentemente, Keiko. É casada, vive em um subúrbio e frequentemente convida as amigas para se reunirem em sua casa. Através de Miho, Keiko percebe que para se tornar uma mulher normal deve entrar em um relacionamento romântico, mesmo que de fachada. Percebe-se que, para Keiko, a mulher japonesa na casa dos trinta deve ter cuidado com a própria imagem – maquiagens atuais, vestes reservadas, mas dentro da moda, falar de forma clara e direta –, deve estar namorando, noiva ou casada e, dependendo da situação no relacionamento e na vida profissional, deve ter filhos. Para essa mulher ideal, a função do trabalho é somente com auxílio financeiro – visto que o marido é o provedor – ou uma renda individual extra. Uma loja de conveniência, por se tratar de um trabalho de caráter temporário, é ideal para donas de casa que buscam uma renda extra, ao mesmo tempo em que não há efetiva oportunidade para avanço profissional, resultando em uma desvinculação da mulher e a vida profissional. Inclusive, este é um padrão de funcionários da konbini percebido por Keiko ao ser contratada.

Dentro da konbini estavam reunidos os outros empregados temporários, contratados por hora como eu. Eram cerca de quinze pessoas, com roupas e idades diversas – outras meninas estudantes, jovens com pinta de desempregados, mulheres um pouco mais velhas com jeito de donas de casa –, perambulando desconfortáveis pela loja (Murata, 2018, p. 21, tradução de Rita Kohl)

Ainda dentro desses grupos heteronormativos, Keiko percebe que há “níveis” de mulheres. Ao ser comparada com uma outra colega solteira, Miki, em um churrasco, Keiko ouve que, para Miki, que possui uma carreira influente, encontrar um marido é uma tarefa difícil, já que ela tem padrões altos. No entanto, para Keiko, funcionária de uma konbini, arrumar um marido deve ser prioridade, pois seu “tempo” está acabando. Keiko nunca será o

suficiente, como mulher, mesmo que não seja necessariamente isto que ela busque, e sim um padrão de “normalidade” que a permita viver em paz.

Em contraste, outra imagem de “mulher” é construída em Keiko através de sua interação com Shiraha. Se, dentro do grupo de mulheres, a tarefa é estar em constante adaptação e preparação para se tornar a esposa e mãe ideal, na visão masculina, a vida da mulher japonesa é “fácil”.

– Para os homens, as coisas não são tão fáceis. As pessoas continuam enchendo o saco mesmo depois que você se casa. Se você não estiver contribuindo para a sociedade, mandam você procurar um emprego. Se arranja um emprego, querem que ganhe bem. Se está ganhando bem, mandam você arranjar uma mulher e fazer filhos... Somos julgados a vida todinha. Para as mulheres é tudo muito fácil, não me ponha no mesmo saco que vocês! (Murata, 2018, p. 87, tradução de Rita Kohl).

Ao analisarmos o discurso de Shiraha, percebemos que a percepção masculina é que mulheres possuem mais liberdade de escolha que os homens, e que as cobranças sociais são mais leves, visto que elas só precisam se tornar esposas e mães. Shiraha, representando o homem japonês conservador, é o principal ponto em que Murata expõe a contradição do discurso popular sobre o corpo feminino: ao mesmo tempo em que as mulheres devem alcançar um ideal que está em constante mudança, não passam pelas mesmas cobranças e dificuldades que o homem. Ainda que a diferença salarial entre homens e mulheres seja exorbitante – em uma pesquisa recente apresentada pelo jornal *O Globo*<sup>34</sup>, foi revelado que mulheres japonesas recebem um pouco mais da metade do salário dos homens –, ainda que o Japão esteja entre os países em que uma entre cinco ocorrências são denúncias de violência doméstica (*Japan Times*<sup>35</sup>), para homens como Shiraha, a vida da mulher japonesa é “fácil”. Essa percepção incoerente de Shiraha é bem exposta por Keiko quando o homem diz se sentir violentado pelas cobranças sociais.

Olhei para o rosto de Shiraha. Eu o considerava muito mais próximo de um predador sexual do que de uma vítima. Entretanto, vendo que ele ignorava o incômodo que causara às funcionárias e aos clientes e ouvindo-o usar tranquilamente a expressão “violentar” para ilustrar seu próprio sofrimento, percebi que se via como vítima e era incapaz de considerar que talvez ele próprio pudesse ser um algoz.

– Puxa, deve ser muito difícil – consolei-o um tanto indiferente.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/noticia/2023/10/12/mulheres-ganham-pouco-mais-da-metade-do-salario-de-homens-nos-bancos-do-japao.ghtml>. Acesso em 14 jun. 2024

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2024/03/27/japan/society/physical-abuse-government-survey/>. Acesso em 14 jun. 2024

Talvez para ele a autopiedade fosse um tipo de hobby. (Murata, 2018, p. 85, tradução de Rita Kohl)

A contradição na fala de Shiraha e a percepção de Keiko dessa contradição se dá principalmente por Shiraha ser um indivíduo socialmente lido como homem. Apesar de ser rejeitado como indivíduo, por não ter trabalho ou renda estáveis, atitudes grosseiras e incômodas, como homem Shiraha possui privilégios no discurso político e social. Entender-se como vítima, mas ignorar seu papel como agressor, permite que o personagem permaneça em um espaço indefinido. Admitir seus privilégios como homem seria reconhecer que Keiko possui menos direitos e mais cobranças que eles, o que retiraria o poder de seu discurso sobre o corpo de Keiko.

Em determinado momento, em que o personagem diz para Keiko que ela não pode mais expulsá-lo de sua casa, se mostra satisfeito ao afirmar: “eu sempre quis me vingar de vocês, mulheres, que podem viver como parasitas. Sempre quis parasitar uma de vocês, para mostrar o que é bom” (Murata, 2018, p. 115, tradução de Rita Kohl). Mais uma vez Shiraha nos apresenta uma percepção da vida feminina japonesa como fácil, da mulher como parasita, interesseira, ignorando o cenário atual nos relacionamentos heteronormativos. A verdade é que Shiraha representa uma grande parte da população masculina heterossexual no sistema capitalista, que, não possuindo os status sociais de um emprego estável com crescimento salarial, se veem como vítimas do sistema e colocam sobre suas parceiras o papel de provedora, sem, no entanto, retirar os demais papéis sociais (dona de casa, mãe e esposa) no cenário doméstico. Ser vítima da sociedade não exclui os privilégios que Shiraha possui como um indivíduo designado homem, assim como não exclui seu papel como algoz nas vidas das mulheres a sua volta. Enquanto reproduz discursos como os mencionados, Shiraha, um homem de trinta e seis anos, desempregado, que mora no banheiro de Keiko, também impõe expectativas de uma mulher ideal. Assemelhando-se aos discursos das colegas de Keiko e seus maridos, Shiraha, embora não se enquadre no padrão de um homem japonês ideal, acredita merecer uma mulher que se enquadre:

– No momento estou à procura de uma esposa, e você está muito aquém do meu ideal. Com você, eu não poderia começar meu empreendimento porque seu salário na konbini é uma miséria... Ao mesmo tempo, uma mulher como você também não serve para aliviar minhas necessidades sexuais. (Murata, 2018, p. 101, tradução de Rita Kohl).

Percebemos nesse tipo de discurso a contradição no pensamento de Shiraha: a vida da mulher japonesa é fácil, mas deve ter uma aparência agradável para agradar o parceiro, deve ter um emprego razoável para ajudar nas finanças, deve ser uma boa esposa e mãe dedicada. A vida profissional, pública e privada deve ser voltada para agradar o homem que escolheu como parceiro – impondo assim uma vida heteronormativa. Aliás, o motivo pelo qual o personagem decide trabalhar em uma loja de conveniência é para arranjar uma esposa, no entanto, segundo Shiraha “não tem ninguém decente aqui. As mais jovens não querem nada sério e, fora elas, só tem um bando de velhas” (Murata, 2018, p. 89, tradução de Rita Kohl). Assim, ignorando completamente o fato de ser um dos funcionários da loja em que não há “ninguém decente”, Shiraha passa a buscar uma esposa nas clientes, como se somente elas estivessem à sua altura, ao ponto de fotografar o número de uma das clientes sem conhecimento ou permissão dela e investigar sua residência. Mesmo depois de demitido, Shiraha continua rodeando a konbini à espera da cliente, a perseguindo.

É compreensível a confusão de Keiko quanto a essas cobranças, principalmente pelo fato de não se encaixar em nenhum dos padrões exigidos. A personagem é vista como um corpo estranho em todos os aspectos, o que permite que as pessoas a sua volta expressem seu descontentamento. No entanto, em suas tentativas de alcançar o ideal de mulher, as cobranças se multiplicam, e Keiko se vê correndo em diferentes direções, algumas opostas, em sua busca por normalidade. Semelhante é o caso da mulher japonesa – ou da mulher contemporânea – que busca conciliar a vida privada, pública, amorosa, familiar e profissional com a imagem idealizada da mulher equilibrada. A renúncia ao corpo social em detrimento do corpo Funcionário da konbini, permite que Keiko se esvazie de significados sociais, culturais e gerados na formação de uma performance feminina.

### **2.3 - O futuro da vida sexual em todos nós**

Em *The future of sex lives in all of us*<sup>36</sup>, um artigo de opinião publicado pelo *New York Times* em 2019, Sayaka Murata expõe sua experiência com a construção social do sexo no Japão foi moldando a maneira como ela se comportava com o seu corpo, desde suas explorações sexuais até os discursos que reprime seus desejos ou ausência de desejos chegando na vida adulta. O sexo, para a escritora, como signo, limita as possibilidades da sexualidade e do corpo

---

<sup>36</sup> Tradução de Ginny Tapley Takemori. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/12/02/opinion/future-sex-society.html>. Acesso em 7 abr. 2024.

em si, e a ideia de um mundo sem sexo é nostálgico, como um retorno para a infância, em que a palavra sexo não significa coisa alguma. Ao final do ensaio, Sayaka Murata vislumbra um futuro em que conceitos pré-concebidos e rótulos já não definam a relação entre os indivíduos e seus corpos.

Em cem anos, ou em mil anos, as pessoas talvez já não copulem. Ou talvez a palavra “sexo” desapareça e iremos novamente nos explorar em um plano livre de linguagem. Pessoas são criaturas estranhas, e não temos ideia de como iremos mudar no futuro; para mim isso é lindo. (Murata, 2019, tradução nossa<sup>37</sup>).

Esse desejo de Sayaka Murata por um mundo sem rótulos, linguagem limitadora, é expresso em diversas personagens de suas obras. Como já mencionado, Yuko Iida (2019) argumenta que, na construção de personagens como Keiko Furukura em *Querida Konbini* (2018), ou Natsuki Sasamoto em *Terráqueos* (2021), embora consideradas mulheres cisgênero, Sayaka Murata estabelece uma inconformidade com a tradução cultural na construção de seus corpos como femininos. Da mesma forma, ao observarmos a interação das personagens de Murata com a sexualidade, há incongruências na construção de uma sexualidade fixa e estabelecida, seja em personagens femininos ou masculinos. A ideia de que é necessário viver com a presença constante do sexo em suas vidas é o fator que incomoda algumas das personagens desviantes da escritora. Assim aproximando-se de uma concepção de *queer gender*, ou seja, um corpo que não define a identidade de gênero nos conceitos binários femininos e masculinos, a sexualidade *queer* nas personagens de Sayaka Murata também estabelece essa flutuação na ausência das concepções culturalmente traduzidas do sexo.

Primeiramente, em nenhum momento é reconhecida durante a obra a sexualidade da personagem Keiko. Contudo, as inferências em relação a personagem são delineadas durante a leitura da obra, nos aproximando da percepção da “vida sem sexo” de Murata. Para discutir a identidade sexualmente desviante da protagonista, utilizamos os estudos de Umberto Eco em *Obra aberta* (2015), em que se destaca a abertura de interpretação das obras de arte contemporâneas. Conforme afirma o autor, embora a obra esteja finalizada em sua existência, estão “abertas” para a interpretação do fruidor. Ainda assim, “sempre segundo regras de univocidade necessária e preestabelecida” (Eco, 2015, p. 71). As interpretações em obras

---

<sup>37</sup> In a hundred years, or a thousand years, people may not even be coupling. Or maybe the word “sex” will disappear and we will once again explore ourselves in a realm unburdened by language. People are strange creatures, and we have no idea how we will change in the future; to me that is beautiful.

contemporâneas devem ser feitas com atenção para não haver dissipação no sentido das palavras ou apropriação indevida de termos.

Ao tratarmos da sexualidade, como questão social e política, no Japão, é preciso enfatizar que, diferentemente do movimento feito em países ocidentais, como Estados Unidos, Brasil, a exclusão feita no Japão não é tão explícita, verbalizada e violentamente pública. Dessa maneira, ao invés de discursos anti-LGBT, a sociedade japonesa opta por não falar sobre relacionamentos não-heteronormativos, seja de forma positiva, negativa ou neutra (Hiramori, 2022). Mais uma vez a questão do público e privado na sociedade japonesa é relevante para esta discussão. Questões como gênero e sexualidade pertencem ao âmbito privado, ou seja, os movimentos sociais e coletivos se tornam inviáveis em uma sociedade que designa essas discussões para o âmbito do individual.

Esta não politização da sexualidade é um movimento coerente ao considerarmos que durante sua tradição histórica, relacionamentos homoafetivos participam da cultura japonesa durante diversos séculos, sendo censurados após o contato do país com o Ocidente, a partir de 1869. Durante o período Edo (1602-1868), era adotada por samurais a prática de adotar um garoto jovem, até 16 anos, e usufruir de favores sexuais. Certamente, essa prática homoafetiva era permitida somente a homens, e justificada por valores budistas e confucionistas. No entanto, embora não houvesse relacionamentos homoafetivos entre mulheres – ou pelo menos evidência de tais relacionamentos – a vida sexual de mulheres no período Edo também era rica, sendo registrada na arte e literatura a presença de brinquedos sexuais femininos, participação de esposas em sexo a três ou até mesmo em relações sexuais com *wakashu*. A análise de Madalena Cordaro (2010) em *Belos Garotos* descreve detalhadamente a vida sexual no Japão Medieval, ausente de influências ocidentais e cristãs, e que o sexo era mais aberto para experiências plurais.

Dessa maneira, a heteronormatividade no Japão não era uma prática exclusiva, e os discursos heteronormativos se veem frequentemente ligados as necessidades do Estado como, por exemplo, a queda da taxa de fecundação. No Japão, a expectativa para o século XXI é o envelhecimento da população em conjunto com uma queda populacional gradativa. Em resposta, o governo japonês tem desenvolvido políticas públicas de natalidade no intuito de incentivar o aumento da taxa de fecundidade. No entanto, como sustenta Lopes (2020), a imagem da mulher e do homem japonês ainda se encontra fortemente enraizada em tradições e costumes conservadores. Dessa forma, a produção de políticas é restritiva ao “ideal” da família japonesa: “uma família nuclear na qual o pai é o ganha-pão e a mãe é uma dona de casa com

dois a três filhos” (Lopes, 2020, p. 115). Nesse cenário, o casamento no Japão é um produto sociocultural e econômico de uma sociedade voltada para a construção de uma família ideal.

Em *Querida Konbini* (2018), Keiko não interage, em um nível além do superficial, com as pessoas a sua volta, não afluindo a compreensão da concretização da relação da personagem com o outro em um âmbito mais verticalizado. Nunca se envolveu em um relacionamento amoroso em trinta e seis anos, menos ainda em uma relação sexual. Em diálogo com as colegas de infância, é questionada sobre as experiências amorosas, entretanto Keiko afirma nunca ter tido uma. Logo em seguida nasce o arrependimento, pois para esse tipo de situação, possui um roteiro com respostas ambíguas, que faça o outro interpretar como achar melhor. “Ah, é... nessas horas eu devia responder alguma coisa ambígua [...]. Algo que desse a entender que já me apaixonara e já tivera relações físicas como qualquer um” (Murata, 2018, p. 42, tradução de Rita Kohl). Dessa forma, percebe-se que a personagem possui um repertório de esquivos durante os contatos sociais.

Diante da assertiva de Keiko em relação a vida sexual, a hipótese da assexualidade é posta como uma possibilidade pelas colegas. A sexualidade imprimeada em Keiko não é aceita de forma majoritária, mas, talvez, é a que cause menor impacto social diante das heteronormatividade. A resposta de Keiko sobre a sexualidade é um reforço de que não se encaixa nos padrões estabelecidos da sociedade japonesa, já que as conversas invasivas, como aquela postulada pelas colegas, são cansativas e enfadonhas.

Eu não tenho nenhuma experiência com sexo, mas também nunca refleti sobre minha sexualidade nem me afligi por isso. Apenas não ligo para o assunto. Mas elas já concluíram que eu estava sofrendo e seguiram a conversa partindo dessa premissa. Além disso, mesmo que eu estivesse sofrendo, não necessariamente meu sofrimento se encaixaria em alguma dessas formas claras e preestabelecidas, porém ninguém estava disposto a se aprofundar de fato nessa reflexão. (Murata, 2018, p. 43, tradução de Rita Kohl).

Nesse diapasão, para Keiko, a grande questão social é a definição de si mesmo em relação a sexualidade, contudo, não se encaixa dentro dos padrões normativos, percebendo que eles são limitados e atendem a um grupo específico. Nesse sentido, é possível inserir a interpretação de que a personagem se enquadre na identidade *queer*, pois destoa dos padrões estabelecidos pela sociedade japonesa, especificamente da necessidade de rótulos. “Todo signo que apareça ligado a outro e dos outros receba sua fisionomia completa significa de modo vago. Cada significado, que não possa ser apreendido senão ligado com outros significados, deve ser percebido como *ambíguo*” (Eco, 2015, p. 117). A abertura de interpretação circulada na obra

*Querida Konbini* (2018) é larga: Keiko pode se encaixar em diversas identidades de gênero e sexualidade, pois separa objetivamente em sua mente a diferença entre sexo, gênero, amor e relacionamentos interpessoais. No entanto, não habitar nenhuma dessas identidades é o interesse maior da personagem, que não se preocupa com questões como rótulos.

Outro momento em que ocorre o vislumbre da relação entre sexo e relacionamento para Keiko é a preposição de um casamento de fechada à Shiraha. Ele reage exageradamente, dizendo que é impossível funcionar, pois não conseguiria ter uma ereção com ela. Nisso, a personagem simplesmente argumenta: “Uma ereção? O que uma coisa tem a ver com a outra? O matrimônio é uma questão burocrática, ereções são um fenômeno fisiológico” (Murata, 2018, p. 89, tradução de Rita Kohl). Além de expor sua visão prática sobre casamento – consequentemente não romantizada do sexo, fugindo da imagem feminina ideal em que o sexo é ligado ao amor romântico e matrimônio –, a fala de Keiko demonstra indiferença com questões fisiológicas do sexo, como excitação sexual. Ainda assim, o ato sexual não é agradável para a personagem, como pensa ao terminar uma conversa sobre ter filhos com a cunhada de Shiraha, “fiquei um pouco aliviada, pois nunca tinha feito sexo e a ideia não deixava de ser um pouco desagradável (Murata, 2018, p. 139-140, tradução de Rita Kohl). A escolha de se relacionarem como colegas de quarto possibilita manter um relacionamento duradouro, sem envolver expectativas românticas e sexuais. Compreende-se que a natureza do relacionamento de Keiko e Shiraha é *queer*, não por suas sexualidades, mas pela natureza “desviantes” com a qual se comportam entre si.

Em outro episódio com colegas, ao ser aconselhada a buscar logo um marido por um dos homens presentes, Keiko abertamente o questiona a liberdade de escolha. Além disso, o rótulo também é questionado ao usar a expressão “desse jeito”. O termo mencionado invoca um olhar do outro como distorcido em relação a Keiko.

– É, não perca essa oportunidade – incentivou o marido de Yukari, sem conter o riso.

– Oportunidade? Isso seria bom para mim, então? – perguntei.

Ele me olhou com uma expressão desorientada.

– Ué, quanto mais cedo melhor, não? Desse jeito não dá para você continuar...

No fundo, você deve estar ficando aflita, não é? Afinal, se passar muito da idade, não vai dar mais tempo...

– “Desse jeito”... Quer dizer que não posso continuar vivendo assim? Por quê? (Murata, 2018, p. 79, tradução de Rita Kohl).

A compreensão da citação mencionada alude ao entendimento de exclusão que Keiko sofre automaticamente ao fazer esse tipo de questionamento. Frequentemente, a personagem

refere-se à normalidade como “lado de cá”, atribuindo tudo que não se aplica nesse padrão ao “lado de lá”. Ao assumir o relacionamento de fachada com Shiraha, Keiko passa a fazer parte do “lado de cá”. As colegas e família ficam felizes com o cumprimento das “normalidades” por Keiko. Contudo, ao receber uma visita inesperada da irmã, revela que é tudo um “papel de ser humano normal”, ou seja, a personagem tentou se adequar a um padrão estabelecido, no entanto, permanece na superfície do simulacro. Certa vez, portanto, após a compreensão da irmã em relação a uma vivência fictícia de Keiko, reafirma a compreensão aceita pela sociedade: “preferia mil vezes ter uma irmã cheia de problemas estando *do lado de cá*, do que uma irmã que não incomodava ninguém, mas *do lado de lá*” (Murata, 2018, p. 123, tradução de Rita Kohl).

Ao retornar para a konbini, Keiko compreende que não poderá ser considerada “normal”. A “cura” para a situação, busca permanente de sua família, torna-se irrelevante para Keiko. Não possui mais interesse em participar do “lado de cá”, pois decide viver em função da konbini. Assim como a loja se torna um refúgio para o estilo de vida consumista, também se torna a margem na qual a voz dos “normais” não consegue alcançá-la. Novamente, uma konbini, lugar de construção identitária volátil, é o espaço de acolhimento. Contudo, é acolhimento silencioso, pois o que importa é a produção do funcionário. Nesse sentido, a identificação de Keiko com a konbini é realizada, como já mencionado, pelos sons, já que as pessoas que passam pela loja de conveniência estão ávidas para cumprir o papel da sociedade normatizada, vazia, fragmentada. Quem passa pela konbini busca satisfazer apenas as necessidades imediatas, sem dar conta do contexto humano que ali permanece. Assim, diante de um olhar externo inerte no espaço da konbini, cria-se outro espaço para os desejos de Keiko: de se fazer ausente.

Keiko então realiza esse futuro que Sayaka Murata expressou tanto desejar. Um futuro em que possamos viver sem as amarras do sexo e gênero sobre nossos corpos. Embora a autora afirme ser cercada por essa normatização, suas protagonistas, corajosas como são, atravessam com frequência essa fronteira de significados: “Elas fizeram sexo com a Terra, ou se casaram na promessa de nunca fazer sexo juntos, ou finalmente criaram um mundo em que não havia sexo e passaram a viver lá” (Murata, 2019, tradução nossa<sup>38</sup>). Keiko decide viver sem sexo – o que não significa necessariamente uma assexualidade – enquanto permanece no mundo sem sexo da loja de conveniência. Essa possibilidade de escolha da protagonista em eliminar os

---

<sup>38</sup> They had sex with the Earth, or got married on the promise of never having sex together, or ultimately created a world in which there was no sex and began living there.

rótulos sobre seu corpo expressa um ideal transviante no contexto atual, de viver sem amarras em uma sociedade que busca constantemente nos rotular em formas extremamente apertadas e limitadoras.

#### **2.4 - A voz que se faz no silêncio**

A linguagem possui a capacidade de organizar códigos no pensamento do indivíduo em formas que exprimem significado ao mundo externo. Como um fio condutor, a linguagem estabelece relação entre o campo perceptivo e as regras de comunicação sociais. Dessa forma, se torna a plataforma pela qual o indivíduo gera significados tanto para si quanto para o mundo a sua volta.

À medida que vai constituindo sua interioridade o sujeito inaugura simultaneamente a separação entre as suas imagens internas e as imagens da realidade exterior, produzindo o conhecimento que tem de si e do mundo. Assim a linguagem assume uma condição de validade de uma instância subjetiva projetada sobre os objetos percebidos dando a eles uma coloração especificamente simbólica. (Machado, 2023, p. 84).

No espaço de manifestação da linguagem, aquilo que obtém significado só poder ser lido e interpretado pelo sistema de signos do indivíduo que lhe concedeu significado. Além desse espaço os objetos e seus significados surgem e desaparecem com rapidez. Para que o sistema de significados do indivíduo permaneça dentro das expectativas exteriores, deve ser feita uma interrupção de significações no pensamento, a fim de estabelecer relação com o campo cultural. Assim, a linguagem se apresenta como um encontro entre a palavra e o silêncio, consciência e esquecimento, a tornando “fruição impermanente onde as tendências não param de se insinuar e de liberar novas intensidades e onde a imaginação pode operar como faculdade de produzir mundos em profusão” (Machado, 2023, p. 85).

Na construção – ou tentativa – da identidade, o apagamento do indivíduo acompanha a fragmentação da linguagem, visto que a exposição coerente de uma palavra centrada já não é possível considerando que o indivíduo produtor de significado não é coerente em si. O discurso da literatura pós-moderna apresenta em sua própria composição a ruptura de uma linguagem única e limitada, característico do período do Renascimento, como afirma Foucault:

A partir do século XIX a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser; não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se

achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa (Foucault, 1999, p. 61, tradução de Salma Tannus Muchail)

O silenciamento e apagamento de mulheres no decorrer dos séculos da história, seja local ou global, é um exemplo claro desse silêncio e fragmentação do indivíduo como ser ativo em sua própria existência e construção identitária. A representação, feita pelo discurso masculino, limitava a mulher a uma percepção distorcida de si, como Virginia Woolf (2014) evidencia: “não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo” (Woolf, 2014, p. 120, tradução de Bia Nunes de Souza). A percepção de si pelo olhar do Outro, no campo do discurso, interdita uma compreensão da linguagem na mulher, de maneira que até mesmo o poder da palavra é traduzido pela consciência masculina, e o silêncio se apresenta como um vazio de significado na consciência feminina.

Na construção do significado, o silêncio se apresenta como o espaço ausente de palavra. No entanto, esse espaço não é ausente de linguagem, como afirma Eni Puccinelli Orlandi (2007) em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, mas “o silêncio é a condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: lugar que permite à linguagem significar” (Orlandi, 2007, p. 68). O silêncio é o Outro necessário para construção da palavra, o não-dito que evidencia o dito, como espaço de mobilidade do sentido. Orlandi (2007) nomeia esse silêncio no campo dos sentidos como silêncio fundador, como princípio da significação.

Para Orlandi (2007), além do silêncio fundador há a política do silêncio, que estabelece um recorte de sentidos no ato de dizer, excluindo sentidos desfavoráveis. O dualismo dito/não dito é estabelecido historicamente em relações de poder, ou seja, entre *poder dizer* e *não-poder dizer*. A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio se faz justamente na divisão feita pela política do silêncio, não presente no silêncio fundador, que significa por si só. A política do silêncio se apresenta em duas formas: o silêncio constitutivo e o silêncio local.

O silêncio constitutivo consiste na instalação do anti-implícito na construção do discurso: “É o não-dito necessariamente excluído” (Orlandi, 2007, p. 73). É a exclusão de qualquer outra forma do discurso que não a dita, estabelecendo significado único e impossibilitando atravessar os limites do dizer. Como exemplo, a autora utiliza a “Nova República” no Brasil, após a ditadura militar, em que o discurso apagava a existência da ditadura, expondo que o dizer e o silenciamento estão sempre juntos. Em conjunto ao silêncio constitutivo, o silêncio local se faz presente na prática, é o impedimento do dizer. O principal

exemplo do silêncio local é a censura, que impossibilita o dizer e a construção do discurso político-social. Daí a função do silêncio fundador:

Na relação do sujeito com as formações discursivas, o silêncio fundador atua no seu não-fechamento, criando espaço para seus deslocamentos. Em suma, é o silêncio fundador que produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem, o “y” que lhe foi proibido. (Orlandi, 2007, p. 86).

Compreendido o silêncio como espaço de sentido, ao analisarmos a obra *Querida Konbini* (2018) é perceptível que Keiko passa por diversos silêncios: tanto os de silenciamento e censura, quanto de silêncio como imposição. O silêncio na obra, e a voz que se faz nele por meio de sentido, é presente a todo momento, exprimindo em si a impossibilidade de tornar dito uma identidade coerente de Keiko. “Todos os sons que reverberavam dentro dela estavam carregados de significado” (Murata, 2018, p. 142, tradução de Rita Kohl), afirma a protagonista, se referindo a essa Voz da loja que, embora inaudível, se faz presente.

Ao apresentar sua infância e juventude, logo no início da obra, Keiko nos apresenta um dos principais fatores para sua identidade fragmentada e flutuante, ao explicar os desvios no seu comportamento e como todos procuravam contê-la. Ao perceber como era rejeitada, Keiko opta por não mais falar ainda no primário. “Quando parei de falar o que quer que fosse além do estritamente necessário e de agir de forma espontânea, os adultos pareceram aliviados” (Murata, 2018, p. 18, tradução de Rita Kohl). Compreendemos que o silêncio de Keiko não é espontâneo, mas completamente intencionado por meio das interações sociais. A partir de então há um deslocamento identitário de Keiko, que não consegue desenvolver nos campos do pensamento e discurso sua relação com a sociedade, afinal, “a censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (Orlandi, 2007, p. 79). A personagem não consegue atravessar os diferentes discursos, nem é atravessada por eles e não pode percorrer os limites do Outro, sendo asfixiada pela impossibilidade de se encaixar naquele espaço. O silêncio de Keiko na infância e adolescência então é uma representação da censura e controle feitos em seu corpo: “passava praticamente todo meu tempo livre sozinha e quase não tinha conversas particulares. [...] Assim, sempre pensando que precisava me curar, fui me tornando adulta” (Murata, 2018, p. 19, tradução de Rita Kohl).

Em suas interações sociais na vida adulta, a censura ocorre de maneira mais velada. O silêncio vem por meio do que é dito em conversas, e os espaços não-ditos permanecem abertos para imaginação do ouvinte, mas nunca para indagação. Keiko é considerada um corpo estranho

tanto no trabalho quanto entre os amigos, dessa forma, nenhuma pessoa de seu meio social aborda questões de sua vida pessoal profundamente, como sua saúde, sua família, relacionamentos amorosos. O que Keiko busca para equilibrar essa estranheza são eventuais concordâncias sociais, mantendo um espaço entre a margem, nem dentro, nem fora. “É mesmo. Eu também concordei, enquanto pensava que, se me tornasse um corpo estranho àquele sistema, seria expulsa da mesma maneira” (Murata, 2018, p. 73, tradução de Rita Kohl). Sua vida pessoal é barrada para o exterior pelo não-dito, e quando qualquer demonstração de estranheza é visível em Keiko, o silenciamento segue a exclusão social.

Para que não seja mais excluída, Keiko descobre regras de socialização, em nível superficial, e o espaço entre o dito e não-dito. Com a ajuda da irmã, a personagem começa a estabelecer as informações que devem ser passadas por meio do discurso pré-moldado por elas. Um exemplo disso é a desculpa criada para que possa permanecer na konbini: “Para as amigas da minha cidade, digo que continuo no mesmo emprego temporário, com contrato por hora, porque tenho problemas de saúde crônicos. Na loja, meu argumento é que meus pais são doentes e preciso cuidar deles” (Murata, 2018, p. 41, tradução de Rita Kohl). A manipulação do discurso e do silêncio é uma habilidade que Keiko desenvolve para que possa estabelecer seu “eu” no mundo, uma tentativa desesperada tanto dela quanto da irmã para que Keiko consiga permanecer no seio da sociabilidade. O Outro é aqui excluído para que Keiko mantenha sua concepção de completude, não oferecendo espaço para que seja traduzida pelo externo, mas pelas possibilidades do seu ser e dos sentidos estabelecidos em seu pensamento.

Keiko então se estabelece no silêncio do interdiscurso. Orlandi (2007) apresenta, com base nos estudos de análise do discurso de Pêcheux (1975, apud Orlandi, 2007), o interdiscurso como o conjunto completo, imperante, das formações discursivas. Em outras palavras, o interdiscurso “regula os deslocamentos das fronteiras da formação discursiva, incorporando os elementos pré-construídos (efeito do já-dito)” (Orlandi, 2007, p. 88). Nesse contexto do repetível, o silêncio pode coincidir com o já-dito, compreendido como o que não precisa ser dito. O silêncio no interdiscurso é o exílio do sujeito, pois já habita o já-dito, de forma que é desnecessário se fazer dizer outra vez. No entanto, esse espaço do já-dito é evidenciado na obra como uma constante repetição, já que frequentemente Keiko precisa reafirmar as mesmas desculpas para permanecer na loja de conveniência, “continuo trabalhando numa konbini. Minha saúde... – comecei, como sempre, a usar a desculpa inventada pela minha irmã” (Murata, 2018, p. 77, tradução de Rita Kohl).

Dessa forma, ao se encontrar no silêncio do interdiscurso, Keiko permeia um espaço de apagamento de si em meio a discursos já existentes sobre sua identidade. Ao discutir sobre sua sexualidade com as amigas, logo lhe é atribuída uma sem que Keiko tenha espaço para, dentro do silêncio ou do dito, se estabelecer no mundo como indivíduo ativo. A própria personagem reconhece que sua vontade não importa naquele ambiente, mas o que é suposto e aceito pelo Outro. O silêncio aqui habita, juntamente com a censura, em forma de silenciamento, exclusão de Keiko em tentativa de conformidade com a sociedade japonesa contemporânea. Um exemplo dessa forma de silenciamento é quando a personagem rememora o episódio em que agrediu um colega de escola, no primário, e os adultos a sua volta começaram a especular sobre sua vida familiar.

Os adultos caíram em cima da minha família, convencidos de que havia algum problema na minha casa, apesar de não existir nenhum fato para justificar essa acusação. Queriam de qualquer maneira que admitíssemos que era isso o que acontecia. Afinal, se eu sofresse abusos em casa, isso justificaria de forma simples e clara o ocorrido e todos poderiam ficar tranquilos. (Murata, 2018, p. 43, tradução de Rita Kohl).

O dizer é extremamente relevante ao grupo, Keiko precisa justificar suas ações desviantes por meio da palavra. Ao se depararem com o silêncio, um estranhamento é causado e sua família precisa frequentemente se desculpar aos outros. Ao impor a palavra, o silêncio é apagado e outras possibilidades que não sejam uma família disfuncional (como alguma questão psicológica, antissocial ou de lógica) são improváveis e não só Keiko, mas sua família, precisam se acomodar em um rótulo pré-concebido. “Era como se elas declarassem que preferiam ver as coisas desse jeito, pois assim a situação era mais fácil de compreender” (Murata, 2018, p. 43, tradução de Rita Kohl).

Em paralelo aos silenciamentos, Keiko perpassa por um silêncio próprio. Embora tenha diversos direitos a identidade impedidos, a personagem estabelece sua própria maneira de se relacionar com o mundo por meio do silêncio fundador, que “intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos” (Orlandi, 2007, p. 89). Keiko torna possível, ao adotar o silêncio fundador, uma liberdade de existência na diferença, no que é possível no espaço não-dito. E esse silêncio se torna natural à personagem, de maneira que reproduz no cotidiano sem sua atenção, “então achei melhor não dizer nada e só responder ao que me perguntavam” (Murata, 2018, p. 107, tradução de Rita Kohl).

Ao formular diversas desculpas para suas escolhas de vida, principalmente porque as pessoas a sua volta não permitem nada fora do normativo, Keiko estabelece um espaço múltiplo de possibilidades no que não se encontra em palavras. Além da desculpa utilizada para o trabalho, Keiko apresenta argumentos de interpretação extremamente abertas que, em seus silêncios, não respondem as perguntas feitas. Característico da língua e cultura japonesa, o subentendido ou implícito no discurso é uma maneira que os falantes da língua japonesa tem de comunicar ao Outro sem expor informações desnecessárias, de forma que “a significação dos conteúdos se encontra muito mais no nível profundo ou subjacente (nas entrelinhas) ao discurso do que propriamente no seu nível superficial e concreto” (Fukasawa, 1983, p. 25).

Importante explicarmos que o implícito e o silêncio são dois conceitos diferentes: enquanto o implícito é o não-dito definido pelo que foi dito, enquanto o silêncio é o apagado, excluído do dito. Dessa forma, o silêncio fundador presente no discurso de Keiko se faz em dois movimentos, que consistem em primeiramente se utilizar do discurso do implícito para então excluir informações por meio do silêncio dentro do implícito. Ao afirmar que sua saúde é fraca, por isso não pode sair do trabalho, Keiko gera nas entrelinhas um silêncio que exclui o verdadeiro motivo, que é sua vontade de permanecer na konbini.

Portanto, no momento final da obra, quando Keiko pela primeira vez verbaliza sua compreensão de si mesma ao afirmar que não é humana, estabelece uma exclusão do silêncio no Outro, aqui incorporado em Shiraha. Até o momento final da obra, a personagem performa o que todos esperam dela em seu discurso, sem nunca expor seus próprios sentimentos ou vontades. Sua identidade é frequentemente apagada e reformulada na palavra em prol do grupo social da vez. Quando a segurança de sua relação com o único espaço com o qual consegue se conectar afetivamente é ameaçada, Keiko finalmente dá voz as suas vontades, de não ser mais que uma Funcionária. “A Voz da konbini preenche todo o meu corpo, e não para. Eu nasci para ouvir essa Voz” (Murata, 2018, p. 146, tradução de Rita Kohl). Assim, Keiko estabelece um limite inultrapassável de significação do Outro, o silenciamento parte de si ao admitir o incontestável: A Voz da konbini é a voz de Keiko.

## **2.5 - O ser transcendente**

A matéria, desde os primórdios da sociedade humana, é o fator pelo qual o ser humano valida sua presença no mundo. Por meio do corpo, o indivíduo se afirma vivo e presente, por meio de objetos sua relação com o mundo é estabelecida, por meio da palavra escrita uma

continuidade histórica é construída. Faz sentido, então, para o indivíduo, buscar na materialidade uma forma de estabelecer um senso de imortalidade que a própria matéria não permite, visto que o corpo morre. Ao analisarmos a História vemos o ser humano buscando prolongar sua vida abstrata num mundo concreto, seja através da arte, seja através da política, da filosofia, das ciências. A matéria, e conseqüentemente o corpo, se torna então uma faca de dois gumes: é a prova de nossa relação com o universo na mesma medida em que é a prova de nossa eminente desconexão com vida concreta. Como afirmam Freya Carkeek e Paul James em *This abstract body: from embodied symbolism to techno-disembodiment*, é também através da materialidade que símbolos corporais podem

[...] formar um código elaborado que regula vestimenta, postura, etiqueta, contato social, expressões de respeito, e inúmeras listas de outros comportamentos sociais, cada um em si de conseqüências limitadas, mas que, como um código generalizado, definem e afirmam a ordem social. (Carkeek; James, 1997, p. 115, tradução nossa<sup>39</sup>)

David Le Breton (2023), em sua obra *Antropologia do corpo*, faz uma análise da sociedade moderna por meio do corpo, abordando a relação entre corpo, indivíduo e sociedade e as formas que o corpo moderno – e conseqüentemente o pós-moderno – apresenta. O autor explana que a sociedade impõe duas intenções sobre o corpo: a primeira é a eliminação do corpo-carne, tido como inútil e fraco, uma matéria descartável que limita o indivíduo. A segunda, o completo oposto, procura transformar o corpo em produto, incentivando uma constante melhora do corpo, numa corrida em direção a longevidade. Empresas de cosméticos, a cultura do emagrecimento estético, terapias corporais são exemplos desse movimento de valorização do corpo produto.

As duas intenções apresentam o corpo como algo único, dissociado do indivíduo abstrato, de forma que, “quer se trate do corpo como parte maldita ou como via de salvação substituindo-se à alma em uma sociedade laicizada, opera-se a mesma distinção, que coloca o homem em posição de exterioridade perante seu próprio corpo (Le Breton, 2023, p. 274). Ao mesmo tempo, as duas formas impõem ao indivíduo constantes tentativas de tornar seu corpo relevante, seja para fugir de seu iminente fim (corpo-carne), seja para torná-lo desejável para a sociedade (corpo-produto).

---

<sup>39</sup> Form an elaborate code which regulates dress, posture, etiquette, social contact, expressions of respect, an innumerable list of other social behaviours each in themselves of limited consequence but which, as a generalized cod, define and affirm the social order.

O corpo na sociedade atual é separado do indivíduo. A medicina moderna é um dos principais fatores a influenciar nesse movimento, ao estudar, analisar e expor a anatomia do corpo, o tornando um objeto frio, mecânico e limitado, diferente da mente humana. A fragmentação do indivíduo pós-moderno já orientava a prática médica desde a sociedade moderna, questionando a noção social de pessoa, afinal “a medicina é aquela do corpo, não é uma medicina do homem” (Le Breton, 2023, p. 12). Ao tratar a doença e não o doente, a sociedade exclui o indivíduo dos processos culturais do corpo e de seus significados. O corpo é instrumentalizado em função do trabalho, e a obsessão por corpos saudáveis, jovens e padronizados guia o indivíduo em uma corrida constante em busca de um “corpo útil”.

Elizabeth Grosz (2000) afirma o mesmo em seu texto *Corpos reconfigurados* ao argumentar que a dicotomia corpo/mente hierarquiza os elementos e acaba por favorecer somente um: em geral, a mente. O corpo então é condicionado, reprimido e recusado em detrimento da mente, e tornado um instrumento dela. Ciências como a biologia, medicina e filosofia se baseiam nessa compreensão do corpo como natural e bruto, sendo atribuído de identidade através da mente do indivíduo em sociedade. No entanto, como afirma a autora, tal concepção do corpo não é ideal pois o exclui da significação social. Afirma o mesmo sobre uma concepção do corpo exclusivamente como social, cultural e significativo, pois descarta sua materialidade. Assim, o corpo deve ser percebido pelas duas perspectivas, entrelaçadas a fim de complementarem ideias que, isoladamente, não se sustentam.

Mas o entrelaçamento do natural com o social ou cultural precisa de mais pesquisa - a fresta na natureza que permite filtrar ou produzir cultura deve prover algo como uma condição natural para a produção cultural; mas, por sua vez, o cultural também deve ser visto em suas limitações, como uma espécie de insuficiência que requer complementação natural. (Grosz, 2000, p. 81).

A relação de Keiko com o próprio corpo é de instrumento: sua mente é completamente desligada das necessidades humanas tidas como “comuns” e o que precisa ser mudado, adaptado ou reformulado em seu corpo é em função da konbini. Keiko é, como indivíduo pós-moderno, completamente dissociada do próprio corpo, desconexa da ideia de que seu corpo é um produto social, não por não perceber a presença de regras sociais relativas ao corpo, mas por não perceber essas relações com a mente. Sua mente, como desenvolvido anteriormente, não acompanha o sistema de signos da sociedade japonesa capitalista e consumista, ao contrário, é alheia aos motivos pelos quais aquele sistema social se mantém dentro de regras implícitas.

O primeiro exemplo de sua dissociação corporal presente na obra é o ponto discutido quanto a sua sexualidade. Como a própria personagem expõe, sua sexualidade nunca foi uma questão para ela. Interação sexual com outros seres humanos não é sua prioridade e o prazer sexual também não. A frase “eu não tenho nenhuma experiência com sexo, mas também nunca refleti sobre minha sexualidade nem me afligi por isso” (Murata, 2018, p. 43, tradução de Rita Kohl) torna claro que a mente de Keiko considera irrelevantes as necessidades sexuais de seu corpo.

O mesmo pode ser dito do segundo exemplo, sua relação com a alimentação: “Tomo café da manhã sempre assim, na loja. No intervalo de almoço como um onigiri ou alguma coisa da seção de fast-food e, à noite, se estiver cansada, é comum eu comprar algo para jantar em casa” (Murata, 2018, p. 29, tradução de Rita Kohl). Para Keiko, o prazer alimentar não é importante, a comida é somente uma necessidade que movimenta seu corpo em prol da konbini. Em uma conversa com Shiraha, admite que não se preocupa com o sabor da comida, e quando precisa de sal, utiliza shoyu, ao que ele responde “isso aqui parece ração, mesmo” (Murata, 2018, p. 104, tradução de Rita Kohl). Ao se demitir, Keiko não vê razão para se alimentar, fazendo o mínimo para não desmaiar ou morrer. O alimento, um dos pontos mais significativos em culturas, é vazio de significado para Keiko: “num dia comum, essa seria a hora de comer a ração e dormir, ou seja, de me preparar fisicamente para o trabalho do dia seguinte. [...] Agora que eu me libertara, não sabia o que fazer” (Murata, 2018, p. 132, tradução de Rita Kohl). A escolha do verbo “libertara” é quase uma contradição, pois se libertara do sistema da konbini, em que cada ação possuía significado, para entrar no sistema da sociedade japonesa, em que não via razão na própria existência.

O terceiro e último exemplo é a relação de Keiko com sua quitinete. A personagem nunca considera se mudar de lá, não só por ser barato, mas por ser o necessário para que possa dormir e voltar a konbini. Sua relação com o ambiente é inexistente, visto que a quitinete deveria ser um espaço pessoal e íntimo de Keiko. O ambiente envelhecido, no entanto, é desprovido de identidade, contendo somente o mínimo para as necessidades básicas da personagem. “Eu não usava a varanda para secar roupas, costumava pendurá-las dentro de casa. Ela estava largada e suja, a porta cheia de limo. Sentei no chão, sem me preocupar em sujar o pijama” (Murata, 2018, p. 134, tradução de Rita Kohl). Quando se vê separada da konbini, o espaço da quitinete, que poderia significar algo ou substituir a loja nos afetos de Keiko, perde ainda mais o significado para a personagem, principalmente pela presença de Shiraha.

Assim, o corpo de Keiko, por se tratar de algo material, orgânico e visível, não pode fugir do funcionamento do mundo capitalista, em que sua função é estritamente relacionada ao sexo, idade, saúde, ou seja, questões físicas. Mas sua mente, objeto abstrato, possui a liberdade de nunca, de fato, se condicionar a entender o sistema social. Essa separação entre corpo e mente é explícita na obra principalmente em momentos de interação social, em que surgem duas reações da personagem: o corpo reage conforme dita a mente, resultando em uma ação socialmente deslocada, ou a mente dissocia ativamente da interação, recorrendo a frases automáticas criadas por sua irmã, como ““tive alguns casos, mas tenho um dedo podre para homens, sabe como é...”” (Murata, 2018, p. 42, tradução de Rita Kohl).

Não podemos excluir as relações de gênero/sexo na relação de Keiko-indivíduo com seu corpo, afinal, “os corpos são sempre irredutivelmente sexualmente específicos, necessariamente entrelaçados a particularidades raciais, culturais e de classe (Grosz, 2000, p. 79). O corpo de Keiko é percebido socialmente como feminino, logo, deve ser composto de características impostas ao corpo feminino na sociedade japonesa. Ainda na dicotomia corpo/mente, o feminino é associado a natureza limitada do corpo, daí justificando a posição secundária das mulheres em sociedade em detrimento dos homens. O movimento de Keiko em excluir as necessidades tidas como “naturais” em seu corpo (como sexualidade, identidade de gênero) pode ser interpretado como um afastamento da personagem do construto social “mulher”, não na aproximação de uma concepção de si masculina, mas em direção paralela as duas. Dessa maneira, Keiko exclui em mais uma camada sua relação com o mundo externo, isolando sua mente e despindo seu corpo de significado.

Biologicamente, Keiko mantém o próprio corpo saudável e nutrido para que não seja demitida. O valor de seu corpo é especificamente limitado a loja de conveniência. Embora sua máscara social – roupas, maquiagem, fala – são métodos de aprender a como conviver como um indivíduo “normal”, o seu corpo em si é manipulado em função da konbini. Ao perceber, em um dia de trabalho comum, o quanto tinha envelhecido, Keiko admite que seu condicionamento físico já não é o mesmo e se pergunta o que fará se for demitida da loja ao envelhecer mais. Demonstra aí uma preocupação comum ao indivíduo pós-moderno: sua eminente inutilidade ao mercado de trabalho e, portanto, sua exclusão social. Seu comentário “eu precisava manter o corpo saudável, pela konbini” (Murata, 2018, p. 76, tradução de Rita Kohl) não só reafirma sua dependência da loja, como também denuncia a frieza com o corpo produto na sociedade capitalista e consumista.

Como mencionado, o único sistema com o qual sua mente se permite conectar é à konbini. Durante a obra, Keiko frequentemente enfatiza a facilidade que possui em compreender as regras da konbini, ou melhor, como a konbini – as pessoas por trás da loja – são diretos em suas imposições. Assim, a loja é o único ambiente em que tanto o corpo quanto a mente de Keiko se conectam, sendo perceptível na maneira como Keiko manipula o seu corpo de acordo com as necessidades da loja.

Alguém pega uma garrafa da geladeira e, com um pequeno ruído – *krrrr* –, a esteira põe outra garrafa no lugar. Levanto o rosto. Geralmente, os clientes pegam as bebidas geladas por último e se dirigem ao caixa, então meu corpo reage sozinho ao ouvir esse som. A cliente que pegou uma água mineral gelada ainda não foi para o caixa, está escolhendo uma sobremesa. Volto a baixar o olhar para as minhas mãos. Enquanto capto os incontáveis sons espalhados pela loja de conveniência e registro suas informações, meu corpo organiza na prateleira os oniguiris que acabaram de ser entregues. (Murata, 2018, p. 9, tradução de Rita Kohl).

O corpo de Keiko reage naturalmente as necessidades da konbini, como se estivessem conectados a esta consciência de um “organismo vivo” em que a personagem projeta a loja. Ao invés de ter seu corpo e mente ligados entre si, Keiko utiliza a loja de conveniência como fio condutor de dois objetos – um concreto e outro abstrato – em direção a um objetivo em comum – a própria konbini.

Acaricieei meu corpo. Seguindo as regras da konbini, tinha as unhas aparadas bem curtas, o cabelo sem tinturas e bem cuidado, para passar uma impressão de asseio. Nas costas da minha mão havia uma pequena cicatriz, de quando me queimara fritando croquetes, três dias antes. (Murata, 2018, p. 135, tradução de Rita Kohl).

É através da loja de conveniência que Keiko enxerga as regras sociais do corpo pós-moderno. Imposições de um corpo-produto necessário para o trabalho são as únicas relações que o indivíduo Keiko estabelece com o próprio corpo, e a relação afetiva entre os dois toma lugar em um ambiente impessoal como o trabalho: “saber que eu precisava cuidar do meu corpo para o trabalho me fazia pegar no sono num estante” (Murata, 2018, p. 134, tradução de Rita Kohl).

No entanto, o retorno a konbini não se configura como uma forma de Keiko se fazer presente na sociedade fisicamente, mas de uma completa renúncia ao próprio indivíduo Keiko, uma clara crítica ao capitalismo através do corpo. Ao assumir a postura de animal, a personagem funde sua mente a “mente da konbini” e compreende seu corpo como sendo o corpo da loja. A transcendência de Keiko não vem no movimento da mente excluir o corpo,

como até então era feito pela personagem – sem necessariamente surtir efeito social –, ou do corpo excluir a mente, mas pelo movimento de dupla renúncia, em que mente e corpo se percebem como um só, e se excluem mutuamente em favor da loja de conveniência. Ao excluir a mente, Keiko não permite mais que imposições sociais sejam feitas sobre seu corpo, nem como feminino, pois a konbini “precisa” de uma Funcionária. Ao excluir o corpo, Keiko assume o papel de instrumento, permitindo que sua mente não precise lidar com questionamentos existenciais nem com a busca por uma identidade.

### CAPÍTULO III

#### O SOM DA PALAVRA NA CONSTRUÇÃO DE UM CORPO HÍBRIDO

*Será que foi capaz de descobrir o que há do outro lado  
do universo em expansão?  
De viver sua vida, amar alguém?  
Será que foi capaz de encontrar um lugar para si neste  
mundo obstinado?  
Hiromi Kawakami*

Em *Querida Konbini* (2018), a loja de conveniência, espaço em que a personagem Keiko é atrelada aos sons como uma espécie de produto, inicia com a descrição “é repleta de sons” (Murata, 2018, p. 9, tradução de Rita Kohl) e prossegue afirmando “que um produto que cai na cesta de compras a mão que aperta a embalagem plástica, os saltos dos sapatos caminhando pela loja. Tudo isso forma o ‘som’ da konbini, que agita meus tímpanos incessantemente” (Murata, 2018, p. 9, tradução de Rita Kohl). Tal afirmação embala a feitura da própria personagem, pedaços de ruídos, suscitando uma engrenagem híbrida em um único indivíduo. Nesse sentido, o som substitui a palavra, mas também evoca outra maneira de comunicação. Essa linguagem fragmentada esboça a sociedade contemporânea japonesa na superfície do olhar. Além disso, imprime na personagem a leitura híbrida do indivíduo pós-moderno. A fragmentação não implica somente elementos diferentes, mas sim uma junção de corpos que não compreendem a estrutura social dominada pelo mercado. Esses corpos que constituem um único indivíduo funcionam como uma espécie de produto da sociedade do consumo.

Em outro momento da obra, “o pessoal da banda Sugawara passou na konbini e vi que as meninas falavam e se vestiam iguais a ela” (Murata, 2018, p. 33, tradução de Rita Kohl). Nesse trecho é possível perceber, assim como a personagem Keiko é constituída de sons diversos, mas unos, as meninas também seguem um modelo baseado em cópias, ou seja, a personalidade individual é afetada por uma dinâmica ditada de forma coletiva. Não há, em um primeiro olhar, uma saída dessas engrenagens impostas. Contudo, Keiko, ainda que feita de fragmentos que delineiam da konbini, que é um processo constitutivo pela sociedade do consumo, é capaz de compreender que precisa desvencilhar, pelo menos em determinados momentos, dessa espécie de mimesis que contorna a sociedade japonesa. Ao pensarmos a construção – ou tentativa – identitária de Keiko, percebemos a falha em compreensão de um “eu” coerente por parte da personagem. Em todas as suas marcas identitárias, Keiko falha em performar ou percebe a ineficácia em buscar ser unificada por meio de rótulos.

Como um indivíduo pós-moderno, Keiko se vê incapaz de se estabelecer como um ser inconstante. Mesmo procurando sempre estar performando as individualidades dos colegas a sua volta, não compreende as regras que permeiam as mudanças sociais. Além disso, a personagem, embora frequentemente se apresente como produto, não participa da sociedade do consumo ativamente, em busca de melhora individual como produto e consumidora, mas estabelece uma relação superficial com essa sociedade através da estaticidade da konbini. No trabalho, se recusa a permitir que a vida pessoal preencha as lacunas de sociabilidade no meio público, embora o movimento no capitalismo pós-moderno seja o contrário. Todas essas performances falhas de um indivíduo coerente e uno deslocam Keiko para as fronteiras da existência social, em que só resta ou um distanciamento da percepção de si mesmo, através da implementação de vozes externas na construção de um “eu” e ausência de análise crítica, ou tentativas de sobrevivência mínimas no seio social, seja através de impersonalização ou completa indiferença ao mundo – mundo este externo a konbini.

Pela perspectiva de gênero e sexualidade, Keiko foge das representações normativas, não se estabelecendo nem como mulher, nem como ser sexual. Seu comportamento sugere distanciamento de um gendramento, e apresenta um indivíduo que, embora tenha o corpo definido como feminino na vestimenta e fala, subverte os papéis de gênero ao assumir funções lidas como masculinas. Keiko entra em uma concepção de androginia ao unir aspectos masculinos e femininos em um corpo indefinido, uma forma de apagamento das marcas identitárias. Ademais, ao não se estabelecer explicitamente quanto a sexualidade, a personagem permanece no espaço cinza das identidades sexuais, o que incomoda a transparência exigida pela sociedade. Keiko precisa se estabelecer, seja com mulher ou homem, seja como sexual ou assexual, e a indiferença aos rótulos desestabiliza ainda mais sua identidade performada. No entanto, essa mesma indiferença permite que Keiko transcenda como ser corporal e adote corpos não humanos, seja como animal ou como máquina.

Essas marcas identitárias, muitas vezes contraditórias ou embaralhadas, impõe várias leituras do corpo de Keiko que, embora sejam diferentes quanto a posição da personagem no meio social, transmitem a mesma sensação de confusão e deslocamento. São fragmentos que juntos formam uma imagem repleta de rachaduras, entre as quais sintomas de seu desequilíbrio percorrem como afluentes que desaguam em um único rio: a descentração. Keiko, ausente de centro, tenta se estabelecer como indivíduo através de suas peças, busca uma soma das partes que seja igual ou maior que o todo. Essa soma das partes é aparentemente encontrada pela personagem no espaço da konbini. “Pode usar esse uniforme antigo da konbini, eles me deram

quando mudaram o design. Dever servir, é unissex” (Murata, 2018, p. 95, tradução de Rita Kohl). Enquanto Funcionário, Keiko pode renunciar as marcas identitárias e sociais através do uniforme, que implica uma despersonalização – característica da loja de conveniência.

O corpo híbrido de Keiko, que “conserva a semelhança real do símbolo autorizado mas reavalia sua presença, resistindo a ele como o significante do *Entstellung* – após a intervenção da diferença” (Bhabha, 2019, p. 190), nada mais é que uma característica presente no indivíduo pós-moderno, marcado pela construção cultural e identitária de múltiplas existências, que se entrelaçam e contradizem, impedindo uma construção una e coerente. Embora o discurso do século XXI tenha se baseado na unificação, “os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios” (Hall, 2020, p. 56).

Keiko, apesar de dividida em fragmentos, também indica em si um espaço de expressão dessas identidades, um espaço construído entre a identidade unificada inventada e os deslocamentos concretos, o entre-lugar do qual a voz – mesmo que mecanizada pela loja – se faz presente e rebate o ideal de “normal”. “Esses ‘entre-lugares’ [...] dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 2019, p. 20). Enquanto instrumento da konbini, a personagem se permite habitar um espaço em que sua voz se mescla com os sons da loja em uma mesma direção, contrária ao movimento de outros indivíduos.

O corpo de Keiko é silencioso por si só, por ser vazio seja de vontade ou percepção social, de forma que os sons externos reverberam dentro dele e o movimentam sem causar entendimento. Como se ouvisse música em uma língua desconhecida, Keiko permanece dançando, sem, no entanto, saber do que se trata, muitas vezes repetindo os sons como um papagaio: “O quê? Ela deu cano outra vez? Não acredito! Justo agora que está faltando pessoal... – repito exatamente as suas palavras” (Murata, 2018, p. 35, tradução de Rita Kohl). Enquanto fora da konbini, esses sons exigem expectativas muito distantes da compreensão da personagem, em padrões que Keiko – que o indivíduo pós-moderno – é incapaz de alcançar, “não sabia o que deveria usar como parâmetro para avaliar se as minhas ações eram racionais ou não” (Murata, 2018, p. 137, tradução de Rita Kohl). Dessa forma, a coerência perceptível por Keiko, as regras mais básicas de sociabilidade, são os sons da loja. A konbini, matéria fria e superficial, emana sons, que se tornam ao decorrer da obra uma Voz, que guiam Keiko em um caminho pré-determinado e simples: de permanecer como funcionária até que sua utilidade se esvaia. No início, os sons se mostram distintos e múltiplos dentro da loja (o som das portas abrindo, dos objetos sendo pegos, do dinheiro sendo colocado na bancada), mas à medida em

que Keiko transita entre o interno e externo à loja, os sons se unificam gradativamente, convertendo-se expressão única das necessidades da loja – quase como organismo vivo – até se tornarem uma Voz. A voz, aqui, sinaliza um sujeito, visto que objetos não tem voz, mas som. Os sons, antes paralelos, se tornam uma voz, forma que estabelece um reconhecimento em Keiko da loja como entidade superior. Ao ser “invadida pela Voz da loja de conveniência” (Murata, 2018, p. 142, tradução de Rita Kohl), a personagem se vê preenchida por uma vontade maior que a sua, por um som mais alto que os sons da própria sociedade em que reside, o que a faz abandonar as pressões externas ao mundo da loja. Como corpo vazio, cego de moral e quase insensível ao afeto, Keiko se permite guiar pela Voz da loja de conveniência, espaço ainda vazio de significado em si, frio e despersonalizado. A personagem, cega, perambula pelas diversas performances de “ser humano normal” enquanto encontra sua própria imagem entre as paredes da loja de conveniência.

Keiko enxerga na loja sua própria feitura. Assim como as paredes planas da konbini, como os produtos das mais variadas naturezas, a “identidade” presente no uniforme, na voz mecânica e nos comportamentos padronizados, Keiko encontra as distorções identitárias de si mesma. Sua superficialidade no comportamento, fala e vestimenta (fora da loja) é perceptível e relacionável à konbini. Para Keiko, o que a forma como um ser humano defeituoso é o mesmo material – ou natureza – utilizado como base pela konbini, mas de maneira efetiva. O que funciona nos limites espaciais da loja, não funciona prolongadamente fora dela.

Assim, a loja funciona como guia para Keiko de como viver na base mais rasa da sociedade. As relações interpessoais dentro do microcosmo da loja permitem que Keiko entenda de que maneira deve se portar em níveis mais distantes de uma intimidade. Do lado de fora, as cobranças sociais fogem da capacidade de Keiko performar, mas dentro da loja, seu comportamento é aceitável pela natureza impessoal com a qual lida. Sua vida pessoal permanece fora do controle dos outros enquanto funcionária de konbini. A guia da loja perpassa os comportamentos possíveis e impossíveis para Keiko, dentro de espaços imparciais, e a levam a performar, assim como as demais personagens (também indivíduos fragmentados), um tipo de ser humano estável e unificado.

Keiko acreditar que é a única “anormal” ou “defeituosa” é mais uma característica do indivíduo fragmentado. Todos a sua volta performam o que entendem como ser humano normal, tentando se unir a grupos que permitam uma sensação de pertencimento. “As pessoas têm que contribuir para a sociedade, seja pelo trabalho ou cuidando da casa. É obrigação de todos” (Murata, 2018, p. 64, tradução de Rita Kohl), afirma seu chefe, estabelecendo seu senso de

normalidade. Sua colega Sugawara é uma cópia entre os membros de sua banda, Izumi, outra colega da loja, tem as vestimentas, comportamentos e fala com o de qualquer outra mulher casada na faixa dos trinta anos. Ao se vestir como Izumi, Keiko percebe um padrão similar em Miho, sua colega de escola, motivo pelo qual as duas passam a interagir frequentemente. Shiraha, embora também excluído como Keiko, sendo explicitamente classificado como anormal, também busca senso de pertencimento. Seus discursos, contraditoriamente, renunciam ao funcionamento da sociedade japonesa enquanto reproduzem imposições sociais sobre o corpo feminino. Enxerga as injustiças que seu corpo sofre por não se enquadrar, mas não percebe que também é mais um produto social sem sua relação com mulheres. Seu privilégio como homem cisgênero o permite viver dentro da margem social, enquanto Keiko, por ser mulher, é ainda mais afastada.

Em movimentos diferentes de reação, Sugawara, Izumi, Miho, Shiraha e as demais personagens de *Querida Konbini* (2018) também são indivíduos deslocados e fragmentados, em constante corrida para aperfeiçoamento individual. Todos buscam um senso de normalidade por meio da performance, assim com Keiko, no entanto, para a protagonista, que passou por um processo de internalização de seu próprio deslocamento, a exclusão social é aceita como natural. Enquanto as demais personagens possuem maior facilidade em performar uma normalidade, Keiko não entende que todos são atores e acredita ser a única – ou pelo menos parte de uma minoria – que não se adequa a sociedade japonesa.

Daí a relevância do espaço da loja de conveniência na estabilidade emocional de Keiko. A konbini é, além do espaço, uma forma de vida alienada conveniente para a personagem. Um sistema único, que expressa uma vontade além da individual, ou seja, distante das cobranças da sociedade individualizada. A konbini, uma entidade superior para Keiko, permite que a personagem se afaste de suas necessidades individuais para se focar nas vontades da loja. Shiraha, ao iniciar como funcionário, logo percebe este movimento e comenta “esse negócio parece uma seita” (Murata, 2018, p. 51, tradução de Rita Kohl), ao que Keiko concorda e reflete que, ao se tornar um Funcionário, a vida de cada indivíduo passa a rotacionar em função da konbini.

Na loja, por meio de uma alienação coletiva, os indivíduos funcionários podem se esquivar das imposições sociais e viver uma vida funcional, sem conexão psicológica e emocional com o mundo externo. Para Keiko, permanecer na loja permite que um pertencimento social fora das identidades inventadas no macrocosmo seja possível, ainda que esse pertencimento seja na esfera impessoal e superficial. Como todos os seres afetivos, Keiko

quer pertencer a um espaço e, na konbini, esse pertencimento não precisa vir em forma de performances de normalidade incapazes para a personagem. Marcas identitárias como gênero, sexualidade, raça, classe monetária podem ser escanteadas em detrimento de uma única identidade – aparentemente – coerente: o funcionário de konbini. Pelo bem maior da loja, Keiko não precisa ser mais que um uniforme e, através desse, pode transgredir todos os tabus sociais impostos sobre seu corpo. Portanto, essa construção identitária, ainda que perpassada entre o consciente e inconsciente, é capaz de criar no ambiente da konbini um afeto, mesmo que destoante do afeto como compreendemos. Ainda que esse afeto seja construído na superficialidade e na ausência de palavras – as palavras dão nome, representação no campo dos significados (Foucault, 1999) – é um afeto que se forma na inconsciência, na busca por pertencimento.

Dessa forma, neste capítulo, nosso objetivo é nos aprofundarmos na relação que Keiko estabelece com a loja de conveniência, e de que maneira Sayaka Murata desenvolve a influência do som na composição do corpo da personagem. Propomo-nos a analisar como o afeto é construído entre um indivíduo fragmentado e um espaço sem identidade, em que formas esse espaço se estabelece na construção do corpo na pós-modernidade e, finalmente, como a noção de tempo e espaço são influenciados nesse indivíduo dissociado do macrocosmo social, gerando uma escolha pelo aperspectivismo.

### **3.1 - O afeto que se constrói onde se pisa**

Os seres humanos são seres ativamente afetivos. Sua relação com o universo se baseia no afeto que criam e nas emoções que se constroem a partir da convivência. É através do afeto que se conectam com o mundo material e imaterial. Sem a convivência e o afeto, resultam em indivíduos alheios, desprovidos de empatia e desconhecedores de nossas emoções. “Mesmo as decisões mais racionadas ou ‘mais frias’ envolvem a afetividade” (Le Breton, 2022, p. 137). Essa afetividade é criada a partir da relação com o Outro: é através do Outro – o meio social – que o indivíduo aprende a se relacionar com suas próprias emoções, a interpretá-las e como socialmente expressá-las. Da mesma forma, a relação do ser humano com o lugar é baseado no afeto. Um espaço vazio não permanece assim por muito tempo nas mãos de um ser afetivo: logo é pintado de alguma cor desejada, móveis são selecionados e o preenchem. Memórias são acumuladas e logo o indivíduo é capaz de andar e tocar cada canto de olhos fechados, tornando

aquele espaço em um lugar. Mas o que é espaço? E lugar? Que diferença essas nomenclaturas fazem ao abordarmos afeto?

Yi-Fu Tuan (1983) explana em *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência* que a definição de espaço e lugar é determinada através da experiência íntima e social, muitas vezes sendo tidos como sinônimos e confundidos entre si. Ainda assim, argumenta que “espaço” seria uma forma mais abstrata que “lugar”, uma demarcação territorial de pertencimento, entre o “aqui” e o “ali”, o mesmo e o diferente. O espaço então é a forma concreta pela qual o indivíduo percebe o que é exterior a si, não necessariamente sendo atribuído significado afetivo. O lugar seria então o espaço transformado, “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 1983, p. 6). O lugar é o espaço significado, nomeado por meio do afeto. Sendo os seres humanos seres de afeto, o lugar é a denominação da materialização do afeto no campo espacial.

A relação entre indivíduo e lugar se baseia em experiências, em como criam momentos de associação emocional com um espaço, sejam positivas, negativas ou neutras (ou seja, na permanência do espaço como espaço, sem significado). Entre as experiências, há momentos íntimos, de vulnerabilidade e exposição a estímulos que nos tornam passivos. Tuan (1983) apresenta então os lugares íntimos como lugares onde o indivíduo estabelece relações de carinho, “onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (Tuan, 1983, p. 152).

Em análise, Keiko estabelece experiências com dois lugares – ou espaços –, seu apartamento e a loja de conveniência. Esses dois lugares são, em sua concepção original, espaços desprovidos de significado na sociedade contemporânea capitalista. O apartamento, ou melhor, quitinete, possui quinze metros quadrados, se resumindo ao quarto-sala, pequena cozinha e um banheiro. Esse estilo de habitação, em espaço limitado, é uma característica arquitetônica comumente japonesa, embora não exclusiva. As habitações de um só cômodo – ou, como denominadas por Jacqueline Uenishi (2021) em seu trabalho *O habitar no Japão*, habitações de dimensão mínima – surgem no Japão na década de 1980, em um movimento arquitetônico voltado para uma imagem da mulher nômade e independente financeira, uma forma de protagonismo feminino em meio ao patriarcado japonês.

Uma habitação como um espaço móvel, constituído apenas por uma cama para dormir, espaço para as roupas e para exibir as escolhas de consumo, retratando o estilo de vida das mulheres contemporâneas de Tóquio. Inseridos em uma cidade em que os espaços públicos são apropriados, a unidade habitacional é reduzida ao mínimo necessário. (Uenishi, 2021, p. 111).

A habitação de dimensão mínima se torna então uma unidade dissociada da família japonesa nuclear e focada na praticidade individual. No entanto, após o colapso da bolha econômica, essa habitação se torna uma necessidade geral, por falta de orçamento e condições financeiras, e por se adaptarem as necessidades de indivíduos que buscavam fácil locomoção. Uenishi (2021) acrescenta que, além da questão financeira, o governo japonês passa a investir nesse tipo de habitação também pela imagem do Japão no exterior como um país leve e pequeno.

Além da questão cultural, consideramos também a presença de habitações de dimensão mínima pela perspectiva do capitalismo pós-moderno. Com a privatização do trabalho e da vida pública, o indivíduo pós-moderno se torna responsável pelo seu próprio valor como produto. Queren Silva Lima e Geraldo Jorge Tupinambá do Valle (2024), explicam que as incertezas do trabalho e a urgência de constantes mudanças causam no indivíduo necessidade de habitações de fácil adaptação e imparciais, sem características duráveis e subjetivas. Logo, esse tipo de moradia tem como objetivo não carregar identidade e estar sempre disponível para o descarte.

Assim, ao pensarmos na relação de Keiko com sua quitinete, percebemos que a personagem não constrói uma ligação emocional com o espaço, impossibilitando que este se torne lugar e, principalmente, um lar. Embora more na quitinete desde a época da faculdade, ou seja, no mínimo há dezoito anos, não existe nenhuma familiaridade emocional com o espaço. Para Keiko, a quitinete serve somente para seu tempo fora da konbini. Como comenta ao ser convidada pela mãe para passar o natal em família, “eu até pretendia passar em casa, mas quando vejo que a konbini está em dificuldades, sempre acabo optando pelo trabalho” (Murata, 2018, p. 75, tradução de Rita Kohl). O principal motivo pelo qual a personagem escolhe aquele lugar é pela facilidade de locomoção até o trabalho e pelo valor de aluguel ser acessível com o salário que recebe como funcionária da konbini. Keiko tem, então, sua relação com a quitinete baseada no movimento de trabalhadores do novo capitalismo, e a habitação se adapta a necessidade atual do indivíduo:

Eles são configurados para pessoas que passam mais tempo no trabalho que na própria casa, as mesmas pessoas que quando estão em casa estão trabalhando e que, a qualquer momento podem mudar de cidade ou país a trabalho. É mais vantajoso investir em aparelhos tecnológicos, vestimentas e aparências (que envolve questões identitárias) do que investir em um espaço cujo custo é alto e de longo prazo, sendo que as condições de mercado atual não garantem que este investimento vá ser vantajoso. (Lima; Valle, 2024, p. 162-163).

Não há ligação emocional entre Keiko e a quitinete, é mais percebido como uma pausa forçada, ainda que necessária, em sua vida ativa na konbini. O tempo na quitinete é destinado para recobrar as energias necessárias para a konbini e seus pensamentos continuam voltados para o trabalho. A praticidade é a definição do apartamento para Keiko.

Na minha casa só há uma pequena mesa de centro dobrável. O futon onde durmo costuma ficar estendido no meio da quitinete, mas para liberar espaço eu o enrolei e o empurrei para o lado da geladeira. Também havia mais um conjunto de futon dentro do armário para quando minha irmã ou minha mãe viessem me visitar e passar a noite. (Murata, 2018, p. 97, tradução de Rita Kohl).

Como espaço literário, a quitinete e os demais espaços da narrativa – com exceção da loja de conveniência – são insignificantes. Conforme discorre Massaud Moisés (2007), “na novela o cenário cumpre as funções de um lugar qual quer, irrelevante e descolorido, em que a história se passa” (p. 109). Ou seja, o cenário externo a konbini é conscientemente apresentado por Sayaka Murata modestamente, refletindo quão desnecessários são na composição do relacionamento da personagem com o mundo externo.

O lugar afetivo para Keiko é transferido de seu apartamento para a loja de conveniência, e suas questões identitárias – como discutido em capítulos anteriores – se estabelecem no espaço de trabalho, sendo inexistentes no apartamento. Até mesmo sua relação com a alimentação é estabelecida através da konbini, e os objetos pessoais presentes no apartamento são compras feitas na loja, “sabendo que quase todo o meu corpo é composto por comidas e bebidas da konbini, sinto que também sou parte dela, como os produtos de papelaria dispostos nas prateleiras ou a máquina de café” (Murata, 2018, p. 30, tradução de Rita Kohl).

Uma loja de conveniência é um espaço comercial. Surgiram primeiramente nos Estados Unidos na década de 1930, como forma de suprir um movimento que atualmente é constante: as compras por impulso. Abertas por vinte e quatro horas, as lojas de conveniência vendem necessidades do dia a dia, e tem como principal objetivo a praticidade no consumo. No Japão, a loja de conveniência é parte fundamental da vida dos japoneses, comumente sendo utilizada para realizar refeições, compras de itens de higiene básica, até mesmo carregadores de celular. O nome pelo qual é chamada, konbini, é uma abreviação da pronúncia japonesa da palavra em inglês, *convenience store*. A konbini é um microcosmo da sociedade japonesa contemporânea.

Como comércio, a loja de conveniência é geralmente desprovida de identidade e significado emocional, no que podemos categorizar como um não lugar. Marc Augé (2012), em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, define não lugares como

lugares desprovidos de identidade, relação e história, uma consequência da supermodernidade, ou modernidade líquida, ou pós-modernidade. O não lugar não se classifica como espaço – ou seja, é desprovido de significado – pois a negação implica uma qualidade negativa ao lugar, em sua natureza como ausente de si mesmo e, principalmente, de memória.

Espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memórias”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (Augé, 2012, p. 73)

A loja de conveniência é categorizada como não lugar por ser produto do capitalismo pós-moderno, de natureza impessoal, superficial e efêmera. Os produtos em uma konbini nunca serão os mesmos da estação anterior, os funcionários são constantemente substituídos, e não há memória coletiva nem história que a comunidade pode relacionar ao lugar. Essa observação é feita por Keiko ao conversar com uma cliente regular.

– Nessa konbini as coisas nunca mudam...  
[...] Não há quase nada na konbini que esteja aqui desde que ela foi inaugurada. O gerente, os funcionários, os hashis descartáveis, as colheres, os uniformes e as moedas, o leite e os ovos que passo pelo leitor, a sacola plástica onde os coloco. Essas coisas estão sempre aqui, mas não são as mesmas, vão sendo substituídas pouco a pouco.  
Talvez fosse isso o “nunca mudam”. (Murata, 2018, p. 56, tradução de Rita Kohl)

Como já discutido, Keiko encontra na konbini um manual de normalidade fácil de compreender e, dessa forma, decide permanecer no microcosmo da loja por vários anos, sem se ver forçada a encarar o capitalismo selvagem do trabalho privado japonês. A partir dessa convivência de quase duas décadas na konbini, Keiko cria um relacionamento afetivo extremamente íntimo com a loja, mesmo que através de suas regras de sociabilidade superficiais.

Mesmo quando estou longe, eu e a konbini sempre nos mantemos conectadas. A imagem da luminosa Smile Mart de Hiiromachi, lá longe, preenche minha mente em tons vivos. Penso na agitação que pulsa dentro dela e acaricio minha mão, com as unhas cortadas bem curtas para poder digitar no caixa com facilidade, pousada sobre meu joelho. (Murata, 2018, p. 44, tradução de Rita Kohl)

Sua ligação com a konbini é explicitamente perceptível na obra principalmente ao revisita-la e identificarmos que a única marcação de tempo apresentada pela narradora, Keiko, é a data de inauguração da filial em que trabalha – a Smile Mart da estação de Hiiromachi –, no dia primeiro de maio de 1998. Com exceção dessa data, só somos informados de que ela

permanece no trabalho há 18 anos, de maneira que a história se passa em 2016, quando Keiko tem 36 anos de idade. Até mesmo a demarcação territorial está sempre relacionada a konbini, nem mesmo a cidade onde nasceu tem o nome mencionado. Pela narração de Keiko, as únicas informações exatas a que temos acesso são especificamente relacionados a loja, como se o centro de localização espaço-temporal da personagem fosse a loja.

Retornamos então a teoria de Shuichi Kato (2012) para compreendermos que Keiko faz da konbini um *mura* para si, compreendendo o mundo externo como não pertencente ao seu espaço delimitado. O presentismo é materializado na forma da loja de conveniência e, embora a personagem compreenda que aquele lugar não seja a totalidade de seu mundo, os espaços externos não possuem forma e são abstratos em sua construção. Para Keiko, o único *lugar* é a konbini. Mesmo após se demitir, a personagem não consegue se desconectar facilmente do relógio biológico criado pelos anos de trabalho na loja.

Eu estava desanimada. Olhei para o relógio: eram sete horas. Meu corpo permanecia sempre conectado à konbini, mesmo quando eu não estava trabalhando. Neste horário no começo da noite, estão fazendo a reposição das bebidas de caixinha. [...] A qualquer momento do dia, bastava eu olhar para o relógio para imaginar o que se passava lá. (Murata, 2018, p. 133, tradução de Rita Kohl)

No entanto, não é aquela filial específica que se torna um lugar afetivo para Keiko, mas a concepção da konbini: o lugar sem identidade, onde todos são Funcionários ou clientes, onde o “nada muda” torna tudo previsível e fácil de compreender. Ao desfecho da obra, quando Keiko está a caminho de uma entrevista de emprego e acaba entrando em uma konbini qualquer, logo começa a organizar as prateleiras e produtos, sendo até mesmo confundida como funcionária por outros a sua volta. Mesmo que tenha passado somente um mês desempregada, Keiko se adapta as necessidades daquele lugar imediatamente, mesmo não sendo seu antigo local de trabalho. Para Keiko, *a* loja de conveniência – e não *uma* loja de conveniência – é seu lugar, não importa o endereço, o nome da empresa, os demais funcionários ou as marcas dos produtos vendidos. O que Keiko precisa é daquele não lugar que permanece na superficialidade das interações interpessoais. Ao retornar para a konbini, Keiko aceita seu afeto único – que beira a dependência – pela loja, substituindo qualquer chance de afeto entre ela e outros seres humanos por um afeto com essa entidade criada e materializada entre as paredes de uma konbini.

### 3.2 - O espaço frio como parte do corpo

Estabelecida a relação afetiva de Keiko com a konbini, também se faz necessário analisar como é feita a construção do corpo da personagem através da própria construção espacial da loja. Retornaremos mais uma vez à Marc Augé (2012) em sua conceituação de não lugar, dessa vez relacionando com a discussão levantada da teoria por Bauman (2021), em *Modernidade Líquida*. Augé (2012) estabelece a ausência de identidade, relação e história que caracterizam um não lugar. Já Bauman (2021) apresenta não lugares como somente uma parada física sem grandes significados para seus passantes, um espaço desprovido de identidade e história, que não se permite ser dominado e significado. Em não lugares, “todos devem sentir-se como se estivessem em casa, mas ninguém deve se comportar como se verdadeiramente em casa” (Bauman, 2021, p. 131). Como mencionado, a ambientação da loja de conveniência é de imutabilidade em que as peças mudam, mas o sistema permanece. Essa característica estática da konbini expressa a ausência de identidade e história, e uma permanência na superficialidade, característica com a qual Keiko também se identifica. Na loja, como não lugar, o estático e o imutável estabelecem um lugar passageiro sem grandes experiências afetivas, que exige somente comportamentos de interações básicas, comuns a todos e de fácil compreensão.

Os não lugares aceitam a inevitabilidade de uma adiada passagem, às vezes muito longa, de estranho, e fazem o que podem para que sua presença seja “meramente física” e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus “passantes”. (Bauman, 2021, p. 130).

Daí a familiaridade e preferência de Keiko pelo ambiente da konbini: fácil compreensão. “Eu queria voltar logo para a loja. Lá, as coisas não são tão complicadas. O importante é você ser um membro da equipe. Gênero, idade e nacionalidade não importam, pois, ao vestir o uniforme todos se tornam Funcionários, em pé de igualdade” (Murata, 2018, p. 44, tradução de Rita Kohl). Para Keiko, as regras de civilidade, de papéis de gênero, as imposições sociais sobre o corpo pós-moderno são demandas de difícil compreensão. A konbini, como centro de superficialidade, demanda em menor escala, de maneira que Keiko consegue se ajustar ao papel designado, de Funcionário. Para um Funcionário, não importam as questões pessoais, a necessidade da konbini vem em primeiro lugar, ou seja, a personalidade ou a reflexão sobre quem é o indivíduo são descartadas pelo próprio ambiente.

A percepção de Keiko daquele espaço é de um mundo completo, ou seja, um mundo funcional e coerente em si, que não precisa do mundo exterior – a sociedade japonesa – para existir. Ela compreende aquelas regras estabelecidas no microcosmo da konbini como o seio da

sociabilidade, e que, vivendo ali, pode se passar por ser humano normal. Entretanto, essas relações, conversas e comportamentos são rasos e a normalidade de Keiko é uma ilusão que funciona somente naquele lugar. Isso pois, ao tentar estabelecer um senso de normalidade fora da konbini, Keiko sempre se depara com a exclusão e o entendimento de que não se adequa aos padrões de normalidade.

Foi como aquela vez, no primário. Quando me dei conta, todos se afastavam e me davam as costas. Apenas seus olhares continuavam se movendo em minha direção, com a curiosidade de quem observa um animal misterioso. Ah, sou um ente estranho aqui. (Murata, 2018, p. 80, tradução de Rita Kohl)

Enquanto performance, o ser humano normal delineado por Keiko é só um conjunto de reproduções de uma civilidade básica que denotam sua incapacidade de aprofundar sua relação com o macrocosmo e estabelecer relacionamentos interpessoais. Embora Keiko acredite estar aprendendo a conviver em sociedade, sua relação com a loja é desestabilizante em sua construção identitária. O movimento feito é contrário às suas intenções, resultando em um isolamento e na dissociação da personagem com o espaço e tempo, criando para além da konbini espaços vazios.

Segundo Bauman (2021), espaços vazios são cenários sem significados. Espaços que “não existem”. Esses lugares podem ser tanto sobras depois de uma organização estrutural local, quanto locais inconscientemente “apagados” da mente do indivíduo a fim de dar sentido ao mapa mental construído do mundo que se conhece. São locais dos quais não se possui conhecimento, um buraco vazio na localização espacial do indivíduo. Para a personagem, a medida em que a loja se torna mais familiar, espaços exteriores a ela se tornam desnecessários e, conseqüentemente, apagados de seu mundo significado. “imagino os Senhores Clientes dormindo em algum canto deste mundo vazio como uma casca de cigarra” (Murata, 2018, p. 45, tradução de Rita Kohl).

Para a personagem, a natureza que lhe parece mais agradável é a preenchida por espaços vazios, por lembrarem o espaço frio da konbini, na primeira vez que a encontrou. Relacionando a frieza e vazio da konbini, como espaço comercial, à sua própria percepção de mundo, Keiko encontra facilidade em lidar com ambientes vazios presentes nos centros metropolitanos. Ao contrário de áreas residenciais, lotadas de famílias e de um ar afeto e significado, o ambiente comercial é repleto de prédios padronizados e de luzes artificiais. Como se fosse extensão desse vazio, a personagem busca por espaços que reproduzam a mesma sensação que a loja de conveniência lhe traz. “Conforme vou caminhando, os prédios residenciais, bares e restaurantes

dão lugar a edifícios comerciais. Essa sensação de que o mundo vai morrendo aos poucos é agradável. É a mesma paisagem daquele dia em que me perdi e vim parar na loja” (Murata, 2018, p. 45, tradução de Rita Kohl). Assim, Keiko, que se enxerga como uma ferramenta, uma parte da grande máquina konbini, percebe como extensão de seu corpo somente um não lugar e espaços vazios. Dessa forma, sua representação identitária reproduz os padrões da loja, aproximando-se da percepção de Massaud Moisés (2007) do espaço na literatura: “com mais razão no romance introspectivo, onde a geografia pode confundir-se com o protagonista ou tornar-se-lhe mero prolongamento” (Moisés, 2007, p. 108). O espaço da konbini e espaços externos se misturam, assim como os fragmentos identitários de Keiko, criando uma percepção ainda mais deslocada da personagem.

Retornando a uma análise do corpo, David Le Breton (2023) argumenta que o indivíduo simboliza constantemente através do corpo a sua relação com o mundo. Dependendo da relação estabelecida, o indivíduo pode expor ou apagar o corpo em função do espaço por onde passa. O corpo, que podemos dividir em corpo interior (nossos órgãos e nosso eu mais íntimo) e o corpo exterior, que interage com o mundo externo, que torna o indivíduo identificável e identitário. Nesse sentido, Keiko se identifica mais com o espaço exterior, preenchendo, com recortes mínimos, o corpo interior. Não participa da sociedade como é, apesar de criar pequenas alternativas de vivências. Os fragmentos criativos que se direcionam para o corpo interior se constituem como partes escorridas do mundo exterior.

Os espaços delineados pela konbini causam certa familiaridade em Keiko devido ao acesso de tempos e identidades diferentes. Entretanto, não é possível reagir, de forma enfática, aos fragmentos que constituem esse espaço. Em certo momento, por exemplo, Keiko destaca que “se as pessoas acham que alguma é esquisita, sentem-se no direito de invadir essa coisa para descobrir os motivos de sua esquisitice. É cansativo. Além de ser irritante ver essa arrogância toda” (Murata, 2018, p. 59, tradução de Rita Kohl). O trecho mencionado evidencia a consciência de Keiko em relação ao espaço, mas não há prerrogativas para ir além disso. A consciência da ação do que deve fazer permanece no limiar. Nessa fronteira, quase um não lugar, delineia-se a falta de identidade com os tabus, as regras e com os demais ditames da sociedade japonesa. Nesse sentido, é salutar pensar o espaço em que Keiko se situa como frio, estático, mas circular, contemplando apenas o aqui e agora. Essa espécie de espaço circular é conceituada por Shuichi Kato (2012), anteriormente mencionado, como o “aqui”, uma expressão da totalidade do espaço, que pode se expandir, contrair ou se sobressair a outros espaços. O “aqui” se torna o ponto de referência para a existência do indivíduo, que o enxerga

como a totalidade do mundo, de maneira que sua performance de identidade é guiada pelas regras deste espaço delimitado. De forma análoga, ainda que no ocidente, Osman Lins (1976) trabalha o espaço romanesco como forma também limitada dentro de uma fôrma determinada em que percorrem os personagens. Por exemplo, destaca que “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta” (Osman Lins, 1976, p. 70). Assim, a escolha de um “aqui” na composição de seu espaço configura a característica da protagonista em viver sem expectativas, da mesma forma que evidencia a narração no tempo presente imediato. A konbini, como espaço romanesco, é uma representação da dissociação cultural de Keiko. Ao relacionarmos com a escrita criativa de Sayaka Murata e pensarmos na sociedade em que Keiko reside como um aquário, e a konbini como um aquário dentro de um aquário, percebemos a simplificação do sistema social para sua forma mais superficial no funcionamento da loja, em que as ações são compreendidas, mas a compreensão sensível da ordem social, base do pensamento humano, é impercebível para a personagem. O espaço frio da konbini reflete a estagnação social de Keiko, que permanece nas fronteiras da sociedade.

Antes, tínhamos conversas produtivas e diretas, como é apropriado entre um gerente e um funcionário. Comentávamos que a venda de chocolates não ia bem por causa do calor, ou que haviam construído um prédio residencial perto da konbini e isso aumentaria a clientela do fim da tarde, ou que determinado novo produto estava sendo tão anunciado por toda a parte que tinha tudo para fazer muito sucesso... esse tipo de coisa. Agora parecia que, para o gerente, eu era uma fêmea humana antes de ser uma funcionária. (Murata, 2018, p. 116-117, tradução de Rita Kohl)

Fora da konbini, Keiko também se depara com mais espaços frios. Sua quitinete, espaço que deveria remeter a um lar, é vazio de significado, identidade e calor. A casa dos pais, nunca mencionada concretamente na obra. Mesmo quando vai visitar a irmã ou colegas de escola, Keiko não estabelece delimitações espaciais significativas. Nenhum dos espaços externos a loja de conveniência possui significado afetivo a personagem, seja positivo ou negativo. As extensões espaciais do corpo de Keiko são ambientes frios que não geram nenhuma ligação entre si, e a personagem traduz essa frieza em seu próprio corpo.

Ao pensarmos na loja, mesmo que gere uma noção superficial de pertencimento na personagem, como não lugar, a forma como Keiko percebe o próprio corpo é como não corpo, não humano. Como funcionária, usa máscara de humana, aprende comportamentos humanos, mas por dentro é fria – como o interno da konbini – e vazia – como o externo à konbini –, como

a própria personagem evidencia, “pareciam estar despindo uma criatura e vestindo outra” (Murata, 2018, p.23, tradução de Rita Kohl).

O tempo na konbini é uno e o espaço é delimitado, assim como a sociedade pós-moderna, em que “torna plana e chã qualquer possibilidade de desvio ao molde preestabelecido, à palavra, ao idêntico” (Santiago, 2019, p. 190). Nesse espaço pós-moderno, Keiko percebe, mas não reage, a uma imposição do estilo de vida. Transita do espaço interior para o espaço exterior esboçando certa reação, mas a construção de uma identidade de pertencimento, embora posta diversas vezes no holofote, não chega a se concretizar como tal.

Outrossim, o indivíduo é capaz de sobreviver tendo em mente o raciocínio de Keiko em relação a konbini: se juntar diversos corpos de espaços diferentes em um lugar delimitado. Contudo, essa espécie fragmentada e una não é capaz de evidenciar uma representação, uma análise do corpo interior. Coloca-se como vivo e participante da sociedade de forma quase automatizada. O espaço em que possui certo controle é apenas nos limites da konbini e, às vezes, no espaço doméstico. A maior preocupação é a sobrevivência diante da imposição de estilos espaciais, temporais e do próprio eu.

Ainda, em relação ao espaço interior em confronto com o exterior, o diálogo de Shiraha com Keiko evidencia o não afastamento, o não confronto do espaço interior com o exterior, mesmo ensaiando diversas vezes essa possibilidade: “Tenho certeza de que todos vão querer me arrastar para fora de casa para poderem brigar comigo. Mas eu não saio daqui de jeito nenhum. Vou continuar escondido. Aí a bronca vai sobrar pra você, Furukura” (Murata, 2018, p. 114, tradução de Rita Kohl). Nessa afirmação é possível inferir que Shiraha também participa da formação do espaço exterior de Keiko, ao anular o espaço interior, a não combatividade dos desejos. Novamente, é importante destacar, na ótica dos personagens, que a sobrevivência, a imposição estética da vida é mais importante que o debate identitário do eu. Shiraha, assim como Keiko, não reage ou se impõe contra as imposições sociais, ao contrário, utiliza de sua posição hierárquica como homem ao lidar com mulheres em geral, seja através do assédio sexual, seja através do matrimônio, como faz com Keiko.

Nessa perspectiva, a construção do corpo-máquina que a konbini impõe e é aceita por Keiko é trabalhada como forma de convencimento indolor por meio de sons. Os ruídos coletivos funcionam como espécie de sedativos para a engrenagem que é imposta. Assim, a personagem tem consciência do espaço que contorna o corpo-máquina, mas é seduzida “pelo canto da sereia” da pós-modernidade. Tem consciência disso, mas não consegue reagir aos encantamentos do canto. Assim como Ulisses, em *Odisseia* (2023), que, mesmo sabendo estar enfrentando uma

sedução de seres sobrenaturais e se enxergar preparado, se encontra derrotado em meio ao canto, tendo como única esperança as cordas que o impedem de se jogar ao mar, Keiko, tendo noção de que se isolar dentro do espaço raso da loja, se vê incapaz de fugir do som da konbini que, como o canto da sereia, abafa as imposições sociais que a personagem não consegue cumprir. Keiko, cujo interior é vazio e o exterior, ausente de identidade, se une a konbini em uma só voz, pois em seu espaço limitado enxerga as limitações de sua própria condição como ser humano defeituoso. “Fechei os olhos e imaginei a loja. Logo senti seus sons agitando meus tímpanos, de dentro para fora” (Murata, 2018, p. 116, tradução de Rita Kohl). Ao se colocar como ser vivente e necessitado de afeto no espaço frio da konbini, a personagem acaba por se perceber também como um corpo frio, cada vez mais distante de relacionamentos humanos. Embora signifique exclusão do mundo humano, Keiko não consegue abandonar o afeto que acredita receber ao continuamente obedecer a Voz da konbini.

### 3.3 - O corpo vazio – o espaço preenchido por sons

O corpo vazio, em *Querida Konbini*, pode ser uma metáfora do conceito cultural japonês *Ma*. Esse conceito, originalmente conectado a um ideal divino, denota a presença de um espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, em que poderia haver uma aparição divina. diversos sons que não se integram. Esse espaço vazio, seria então, “o da disponibilidade de acontecer e, como toda possibilidade, o fato poderia concretizar-se ou não” (Okano, 2014, p. 150). O *Ma*, diferentemente da concepção ocidental do vazio como ausência ou nada, é um espaço em que o vazio significa possibilidade, ou seja, de formação do novo. No caso de Keiko, seu corpo vazio é a possibilidade de integração dos sons da loja de conveniência. Caso a integração ocorra, ainda que de forma parca, devido a união de fragmentos que compõem o corpo, é com a função de movimentar a engrenagem máquina. Dessa forma, é possível deduzir que o som da konbini para Keiko é uma forma de preenchimento do estado vazio conforme destaca o *Ma* pontuado por Okano (2014): uma possibilidade de geração de um corpo novo. No entanto, a diferença em relação ao preenchimento rítmico, a qualidade sonora difere no quesito da Cosmogonia. No universo de Keiko, o som destoado apresenta uma totalidade, o nada, porém o todo constituído é perceptível sem equilíbrio rítmico. Conforme já dito, o espaço delimitado colabora para que a percepção do som não se propague em uma totalidade de equilíbrio cósmico. As pilastras que

denotam o espaço vazio – *Ma* – nos limites da konbini são frágeis, visto que são constituídos de sons flutuantes, formando uma possibilidade estática e uma estética permeável.

O som da konbini é uma espécie de tempo aliado ao espaço, cada nota sonora equivale-se a pedaços de tempos que se concretizam no espaço comercial em que Keiko se move. “Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto, inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete em inúmeros outros” (Lins, 1976, p. 63). Nesse sentido, Keiko não se desassocia do tempo e do espaço em relação aos demais aspectos da vida particular. Os reflexos criados pela vivência no mundo interior e exterior subvertem a visão do mundo. Tal subversão é uma forma de contestação e de compreensão linear da sociedade japonesa no mundo contemporâneo. Como já mencionado, a prioridade é o espaço exterior em detrimento do interior, contudo, devido a fragmentação que forma a personagem Keiko, o espaço delimitado é rarefeito e impreciso, mesmo diante da sinalização de que a konbini seja um lugar manipulável. Keiko acredita poder controlar o espaço da loja, por entendê-lo através dos sons, e não percebe as limitações que aquele espaço cria em sua tentativa de ser absorvida pelo sistema social.

Por exemplo, a obra *O castelo* (2022), de Frans Kafka, publicada originalmente em 1922, apresenta um espaço imaginado, ainda que limitado ao castelo. O simbólico desse espaço é que permite conhecimento de uma totalidade mítica, de forma análoga, o espaço da konbini é uma alegoria que amplia o espaço limitado físico. O som conduz a personagem para vertentes diversas, oferecendo elementos estruturais que a sustentam dentro e fora da loja. “Cumprimentei com assertividade, exatamente no mesmo tom anterior, e peguei sua cesta. Naquele momento, pela primeira vez eu fazia parte do mundo” (Murata, 2018, p. 26, tradução de Rita Kohl).

É importante ressaltar que os sons da konbini, além de unir fragmentos – ainda que dissonantes –, podem indicar proporções e transcendência além do espaço físico. Outro exemplo que pode ser pensado na questão do redimensionamento do espaço é *A divina comédia* (2003), de Dante Alighieri, na sua peregrinação pelo purgatório. Esse espaço sugere ser limitado, contudo, ao pensar na dimensão simbólica, alcança um espaço sobrenatural que abrange o inferno, o purgatório e o paraíso. Ainda de forma análoga, Yasunari Kawabata (2004) apresenta um espaço delimitado em *Pais das neves*, que é ressignificado pela totalidade do termo “país”, e Ryūnosuke Akutagawa (2008), no conto *Dentro do bosque*, manipula através de variadas testemunhas a narrativa de um crime, tornando-a uma imagem simbólica da psique das personagens. Os liames e as ausências descritivas em Kawabata e Akutagawa constituem

elementos primorosos para a justa aferição da dimensão simbólica. Portanto, a konbini é um espaço estático, mas transitório que se expande, na dimensão simbólica, para o macrocosmo da sociedade japonesa, ainda que de maneira superficial.

A personagem Keiko, constituída de sons, muitas vezes não compreende a totalidade constitutiva do próprio ser. Em determinado momento alega que “minha voz começou a ficar embargada enquanto eu falava. Tuan não conseguiu acompanhar todas as palavras que eu disparei” (Murata, 2018, p. 112, tradução de Rita Kohl). Percebemos sua falta de controle emocional ao lidar com uma situação inesperada, já que não é acostumada a perder a noção de “razão”. Embora suas ações e discurso sempre priorizem o controle e uma dissociação das próprias emoções, Keiko se contradiz – ou se percebe como ser emocional – ao se encontrar desestabilizada por ações de outros.

Em outro momento, fora da konbini os sons a unem em um corpo dependente do espaço-konbini: “era como uma música ecoando dentro de mim. Embalada por esse concerto interpretado pela konbini que eu trazia gravado em minha mente, recarreguei meu corpo com a razão à minha frente” (Murata, 2018, p. 116, tradução de Rita Kohl). Essa união sonora com a loja torna alheia aos sons externos, não surda, mas minimamente capaz de se relacionar com o espaço externo da konbini. Em uma fala subsequente, Keiko é alertada sobre as transformações que os sons da konbini causam em seu interior, principalmente pela irmã mais nova: “até seu tom de voz é estranho... fala tudo em voz alta, sorrindo, como se estivesse lidando com um cliente. E as expressões que você faz! Eu só quero que você seja normal” (Murata, 2018, p. 122, tradução de Rita Kohl). Assim, é possível perceber que o corpo de Keiko é constituído de reproduções sonoras que facilitam a percepção corporal, dando a impressão de um corpo artificial, mecânico. A interação entre o corpo e o som acontece de forma mais próxima ou retraída dependendo do nível de interação com a loja. No espaço externo, o corpo é cadenciado através de certo equilíbrio de sons imaginários. No espaço interno da konbini os sons provocam intensidade na percepção das coisas, ou seja, o corpo reage de forma inusitada quando os sons são aguçados. É perceptível que dentro ou fora da konbini os sons são estimulantes da vida, dando suporte a um corpo mecânico dirigido por regras e tabus sociais. Contudo, há momentos em que a percepção da realidade é notória, como por exemplo, a degustação de algum som ou em interações sociais com não funcionários, mas a alteração não é suficiente para transformar o corpo da personagem.

O som é uma espécie, em *Querida Konbini* (2018), de processo químico, que movimenta as estruturas de uma máquina ao dar forma ao corpo de Keiko. Entretanto, a forma é limitada,

devido a engrenagem controlada da konbini. O corpo híbrido, controlado por diversos sons, é o “lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente” (Bhabha, 2019, p. 25). Isso tipifica o corpo de Keiko como forma de contestação das regras impostas pela sociedade japonesa. Nem humana nem animal, uma tentativa de reprodução de um ser humano, Keiko é um autômato revestido de carne humana, que por dentro é um conjunto de sons imperativos e contraditórios, que evidenciam a perturbação de representar os sons autorizados pela imposição da sexualidade, gênero, cultura, língua, que compõem a identidade.

O corpo feito de sons de Keiko é uma espécie de personagem testemunha da modernidade pós-colonial, como afirma Homi Bhabha (2019) em *O local da cultura*, “falam da realidade da sobrevivência e da negociação que constituem o momento da resistência [...], mas que é raramente mencionada nos heroísmos ou nos horrores da história” (Bhabha, 2019, p. 402). Tal afirmação corrobora para entender certa contestação da personagem em relação à sociedade cristalizada na contemporaneidade japonesa, que é preenchida por omissões e silêncios que escondem o processo crítico e dolorido das minorias por meio de um discurso de modernidade pautado no indivíduo invencível, ou seja, de constante melhora individual e exclusão de modos de vidas plurais. Como exemplificação é possível fazer analogia com a poesia haicaísta japonesa em torno da imagem que é gerada pela simplificação métrica dos versos. A métrica gera uma imagem, denominada por Roland Barthes (2007), em *Império do Signos*, como arrombamento (p. 95). De forma análoga, o corpo de Keiko é trespassado por sons diversos e um espaço mínimo. Contudo, exprime uma potência de denúncia em relação ao gênero e as imposições sociais japonesas que produz uma imagem simbólica ampla, desconstruindo a hermenêutica do progresso japonês. “Existe um padrão de Ser Humano Normal a seguir, o mesmo desde o período Jomon” (Murata, 2018, p. 94, tradução de Rita Kohl), comenta a personagem, percebendo a continuidade dos mesmos padrões.

Portanto, o som é uma metáfora que ultrapassa o espaço delimitado, ainda que o corpo não seja capaz romper essa fronteira. Funciona como uma espécie de canção de denúncia e atase ao corpo para apresentar a imagem de espaços diferentes que devem ser também contemplados como integrantes da sociedade japonesa. O corpo-máquina é uma forma de movimento que gesticula a denúncia de um discurso pautado na unicidade que representa as minorias.

Em nível íntimo, o som é transcendência do corpo limitado em possibilidade de existência. Além de seu corpo-carne, gendrado, sexualizado e etário, Keiko pode ser um

instrumento, uma peça cuja consciência, integrada ao enorme sistema funcional da konbini, pode se transportar para uma forma mais simplificada e ampla de existência, o Funcionário. No entanto, embora procure se excluir como ser humano, Keiko não consegue viver paralelamente a sociedade japonesa.

Olha, não é coisa que uma desconhecida como eu deva dizer, mas é melhor você arranjar um emprego decente ou se casar, viu? Falando sério. Quer dizer, o melhor mesmo seria fazer as duas coisas. Se continuar com essa vida inconsequente, pode muito bem morrer de fome.  
– Certo... (Murata, 2018, p, 127, tradução de Rita Kohl).

A personagem expõe perceber essa realidade, pois refere-se a si mesma como “animal funcionário de konbini”. A categoria animal evidencia sua característica de corpo-carne, ou seja, um ser vivo que envelhece e morre. Keiko compreende que, enquanto Funcionário de konbini, pode fugir das imposições sociais, mas que é uma solução temporária, pois haverá um momento em que seu corpo já não poderá mais lidar com o trabalho braçal da loja de conveniência.

Os sons guias da loja então permeiam um espaço de incerteza quanto aos limites de nocividade em Keiko. Enquanto espaço delimitado, a konbini centraliza Keiko em um “aqui” aparentemente consistente, que une os fragmentos flutuantes de sua identidade em função das necessidades da loja, gerando assim uma performance de identidade. Enquanto objeto alienador, exclui Keiko do macrocosmo da sociedade japonesa temporariamente, não permitindo uma completa dissociação de seu corpo social, ainda limitado a idade, gênero, sexualidade e ao capitalismo. Só resta a Keiko, na transitoriedade – contraditoriamente – estática da konbini, acreditar que a Voz da konbini, que se consagra único som perceptivelmente coerente na mente de Keiko ao desfecho da obra, a equilibre e guie satisfatoriamente até o inevitável momento de sua transformação em corpo descartável, seja no micro ou macrocosmos em que reside.

### **3.4 - A metamorfose de Keiko**

Na literatura, expressões do corpo metamorfoseados são formas de deslocamento do indivíduo na sociedade, através do estranhamento e do corpo não-humano, buscando uma nova visão do corpo educado. Em *A metamorfose* (2022), publicado originalmente em 1915, Franz Kafka nos apresenta um indivíduo – Gregor – que acorda e percebe que se transformou em um inseto. A metamorfose de Gregor expressa uma descontinuidade na concepção de si mesmo, em um movimento que se faz do interior para o exterior, metamorfoseando o corpo do

personagem em formato de desconstrução. Gregor, antes considerado humano, passa por uma desumanização gradativa, a medida em que se distancia cada vez mais de relacionamentos e afetos humanos.

Na literatura japonesa, especificamente escrita por mulheres, a metamorfose é fortemente presente. Em *A polícia da memória*, de Yōko Ogawa (2021), por exemplo, acompanhamos uma escritora que vive em uma ilha onde as memórias são retiradas e os objetos descartados. O romance é dividido entre a vida dos moradores e o romance que a própria escritora está desenvolvendo, sobre uma mulher que perde a voz a medida em que se envolve com seu professor de datilografia, que posteriormente a sequestra e aprisiona. Ao desfecho da obra, já sem objetos para apagar, moradores da ilha pouco a pouco perdem partes do corpo até nada mais sobrar e a escritora então se metamorfoseia em uma voz, em um movimento contrário ao de sua protagonista, em que o corpo sobra enquanto a voz desaparece. A metamorfose em voz na obra retrata o desaparecimento identitário consequente das memórias apagadas. O mesmo ocorre em *Memórias de um urso polar*, de Yōko Tawada (2019), escrito simultaneamente em japonês e alemão, em que três gerações de ursos polares são apresentadas. Vivendo entre a sociedade humana, os três ursos passam por processos de fragmentação identitária consequentes da imigração. A imagem do urso expressa a ausência de pertencimento, tanto da raça humana pela distância das marcar identitárias quanto da própria espécie como ursos polares, já que nenhum dos três possuem lembranças significativas ou proximidade com costumes da espécie, já que foram criados por seres humanos.

A quebra de uma identidade unificada nas três obras mencionadas – seja por consequência do capitalismo, pela fragmentação da memória ou pelo hibridismo cultural – gera uma transformação no corpo para um espectro além da margem. Não mais vivendo no centro, ou pelo menos nos limites do corpo social, Gregor, a escritora e os três ursos – a avó sem nome, a mãe Toska e o filhote Knut – se tornam incapazes de entender e relacionar seus corpos ao mundo externo. Ao decorrer da obra *Querida Konbini* (2018), um movimento parecido é feito por Keiko Furukura, em que gradativamente é metamorfoseada na própria loja, seja como ferramenta ou como corpo expresso dessa.

Aos dezoito anos de idade, ainda em uma tentativa de encaixamento social, mesmo que apercebido, Keiko encontra a loja de conveniência por acaso. Ao decidir seguir instruções da família, escolhe se candidatar para o emprego como temporária. Desde sua primeira interação com a loja como funcionária, Keiko passa a interagir com o mundo por meio desse espaço, incorporando aspectos da konbini em suas performances de sociabilidade. “Acabo de nascer,

pensei. Sem dúvida, aquele dia marcou meu nascimento como uma peça no mecanismo do mundo” (Murata, 2018, p. 26, tradução de Rita Kohl). Antes deslocada e isolada, Keiko finalmente acredita participar como ser ativamente social e “normal” através da loja. No entanto, a medida em que os anos passam e sua vida permanece estagnada dentro daquele espaço limitado, é cada vez mais perceptível o distanciamento de Keiko com o macrocosmo, e que o nível superficial de interações interpessoais que a personagem tem não criam relacionamentos afetivos significativos. Em movimento contrário a Kafka, Sayaka Murata desenvolve uma personagem que não se permite ser rejeitada pelo mundo, mas acentuadamente o rejeita em prol da preservação própria.

Enquanto em Kafka, Ogawa e Tawada visualizamos seres rejeitados, cicatrizados pela sociedade e perdidos em sua composição, na obra de Murata vemos um movimento diferente na presença de um corpo – sim, ainda machucado e rejeitado – que encontra pertencimento e satisfação própria fora do seio social. Ao analisarmos os corpos nas quatro obras, compará-los em sua anatomia, percebemos que, embora todos sejam não-humanos (ou humanos em sua completude), em Kafka temos um inseto, em Ogawa uma voz e em Tawada ursos, enquanto em Murata temos uma máquina. Enquanto seres viventes, o afeto é fator primordial que torna a rejeição forte e implacável, o que gera o desfecho das três respectivas obras tão pessimista. Já Keiko, ao se transformar em máquina, permite se distanciar das emoções em detrimento da razão e praticidade. O indivíduo Keiko não pode ser a prioridade enquanto a Funcionário Keiko existir e, através da aniquilação do indivíduo, a personagem pode rejeitar o macrocosmo da sociedade japonesa e se alienar entre as paredes da loja de conveniência.

A metamorfose em *Querida Konbini* (2018), embora não única ou inédita, estabelece uma relação arbitrária do indivíduo pós-moderno com a sociedade capitalista e consumista: de retorno a uma desumanização – que se faz entre o consciente e inconsciente – no trabalho mecanizado. Não temos mais o não-humano, mas sim um animal mecanizado. Mesmo que feita de carne, com limitações corporais que um dia podem expulsá-la do espaço limitado da konbini, Keiko estabelece um corpo-máquina desprovido de desejos próprios, em que “todas as minhas células existem em função da konbini” (Murata, 2018, p. 146, tradução de Rita Kohl).

O “animal funcionário de konbini” (Murata, 2018, p. 147, tradução de Rita Kohl) interno de Keiko vive em coexistência com o ser humano externo, pois o corpo metamorfoseado de Keiko não é um resultado externo a si, mas uma escolha tomada e aceita internamente pela personagem através de sua relação com o espaço. Os demais personagens insistem em reconhecer o corpo externo de Keiko como humano, atribuindo-lhe significado social como

fêmea sexual e produto capitalista, enquanto a protagonista persiste em eliminar esse corpo na construção de um corpo mecânico. Essa característica de rejeição por meio do corpo é presente em outra obra da autora, *Terráqueos* (2021), publicada originalmente em 2018. Na obra, a protagonista Natsuki, seu marido e primo decidem também eliminar seus corpos humanos – forçados a uma vivência heteronormativa e controlada – ao assumirem um corpo e identidade alienígenas. Assim como Keiko, Natsuki se autoexclui da sociedade humana enquanto abraça um espaço deslocado de pertencimento. Mesmo que não ideal, visto que as duas personagens terminam alienadas da própria vida, o movimento em direção a uma existência e corpo não humanos exprimem a necessidade maior de liberdade e aceitação, já que, tanto na pequena seita alienígena de Natsuki como no espaço limitado e impessoal da konbini, a transformação do macrocosmo em um micro coerente permitem que as personagens de Sayaka Murata não tenham os corpos violados, mas ativamente insistentes em seu direito de existirem.

A construção do corpo-máquina de Keiko se estabelece gradativamente a partir do momento em que a personagem percebe o sistema da loja como entidade. “Pensava naquela caixa envidraçada que continuava, naquele mesmo instante, borbulhando de atividade” (Murata, 2018, p. 28, tradução de Rita Kohl). A medida em que Keiko passa a se enxergar como parte desse mecanismo, fato que se expressa por seu corpo de Funcionário, sua vontade também se torna a vontade da loja, e seus sentidos se tornam mais sensíveis para os sons da konbini. Fora do espaço limitado, no macrocosmo, os sentidos se confundem e Keiko se vê inerte, incapaz de se movimentar por vontade própria, recorrendo a performances de ser humano, pois acredita que ser um Funcionário “é a única coisa que fazia de mim um ser humano normal” (Murata, 2018, p. 29, tradução de Rita Kohl). Essas performances também ecoam as vozes externas. Com as colegas, a personagem reproduz comportamentos ditados pela irmã. Quando não há instruções, ou instruções claras, se perde na reverberação de vozes de pessoas a sua volta, que se fazem cacofonia em seu corpo. Somente dentro da loja, com instruções claras e objetivas, Keiko consegue movimentar o próprio corpo sensivelmente.

– É, quer dizer, já namorou alguém? É que eu estava pensando e acho que nunca ouvi você falar desse assunto...

– Não, nunca.

Respondi com sinceridade por reflexo. Todas se calaram e trocaram olhares, com expressões aflitas transparecendo no rosto. Ah, é... nessas horas eu devia responder alguma coisa ambígua. [...] Minha irmã havia me explicado que essa era a melhor forma de abordagem para essas perguntas. (Murata, 2018, p. 42, tradução de Rita Kohl).

Ao decidir entrar em um relacionamento de fachada com Shiraha, Keiko permite que o lado externo à loja, as imposições sociais, se misture com os sons internos, a deixando desorientada. “Estavam surgindo interferências no som da konbini. Se antes todos seguiam a mesma partitura, agora havia uma dissonância desagradável, como se cada um houvesse tirado um instrumento diferente do bolso e começado a tocar sozinho” (Murata, 2018, p. 118, tradução de Rita Kohl). Dentro da loja, Keiko acredita que todos são funcionários, não enxergando gênero, sexualidade e nacionalidade, porém, com a quebra dessa crença ao perceber marcas sociais nos colegas, a personagem passa a encará-los como “menos funcionários do que antes, ainda que continuassem vestindo o mesmo uniforme e trabalhando como sempre fizeram” (Murata, 2018, p. 119, tradução de Rita Kohl). Até informar os colegas de seu relacionamento com Shiraha, as interações de Keiko com os demais funcionários era positiva, pois a personagem os percebia como parte do mesmo corpo, o da loja de conveniência. A quebra dessa percepção não somente esclarece para a protagonista que ela nunca pertenceu ao mesmo lado que os demais, como também os expulsou, mesmo que inconscientemente, de seu círculo interpessoal interno. Aquelas pessoas já não eram mais como Keiko, uma Funcionária, mas homens e mulheres pertencentes ao lado de fora.

É perceptível que, embora a personagem acredite utilizar a loja como forma de pertencimento ao macrocosmo, permitindo que possa existir como ser humano normal entre as demais pessoas, quando essa ilusão é quebrada, Keiko percebe que suas vontades não coincidem com as imposições sobre seu corpo. A partir disso, as diferenças entre o macrocosmo e microcosmo, entre o papel do indivíduo social e do Funcionário, passam a ficar mais evidentes conforme Keiko se desvincula cada vez mais do espaço da konbini em detrimento de uma performance imposta pela sociedade. “Acho que eu havia chegado ao limite. Ninguém mais queria que eu continuasse sendo funcionária. Até minha irmã que ficara tão contente quando entrei na konbini, agora dizia que o melhor era justamente eu não trabalhar mais lá” (Murata, 2018, p. 124, tradução de Rita Kohl). O corpo humano de Keiko, gendrado e sexualizado, passa a sufocar seu desejo em permanecer na superficialidade da sociabilidade. Nesse momento, a personagem começa a expressar cada vez mais um desejo em viver na margem, entre o espaço delimitado da konbini, que a permite não precisar mais fingir ser um ser humano, mas uma máquina, ou um animal “funcionário de konbini”.

O corpo-máquina se faz presente nas percepções e sentidos de Keiko. Suas mãos agem com facilidade quanto as necessidades dos clientes, seus ouvidos captam a vontade da loja e seu corpo se move conforme, “ouço um leve ruído de moedas – tlim! – e meus olhos se voltam

em direção ao caixa. Sou bastante sensível a esse som” (Murata, 2018, p. 10, tradução de Rita Kohl). Assim, por meio da consciência total da konbini, Keiko não utiliza seu próprio consciente, e seu corpo se apaga como ser ativo. “Praticamente não uso a cabeça. Nessa função, o mais importante é a velocidade, e meus músculos apenas obedecem às regras já gravadas dentro de mim” (Murata, 2018, p. 10, tradução de Rita Kohl).

Fora da konbini, esse corpo-máquina se expressa pela frieza e pelo distanciamento emocional. Um exemplo é quanto a irmã de Keiko a convida para visitá-la e ao filho. Em meio a conversa, comenta que a protagonista deveria dar mais atenção ao sobrinho, visto que são família, e sua resposta, internamente, é uma indiferença completa: “para mim, pareciam animais da mesma categoria, como gatos de rua que, apesar da diferença, são todos iguais” (Murata, 2018, p. 58, tradução de Rita Kohl). Mais tarde, no mesmo dia, ao ouvir o choro do sobrinho e a irmã tentando acalmá-lo, olha para uma faca de cozinha e considera “se o objetivo era apenas fazer o bebê ficar quieto, seria bem fácil” (Murata, 2018, p. 60, tradução de Rita Kohl). Para Keiko, relações familiares, de amizade e romântica são questões muito distantes de si. Embora tenha carinho pelos pais, como menciona no início da obra, seu papel como Funcionária se sobrepõe a qualquer outro relacionamento afetivo.

Ao ficar desempregada, seu corpo-máquina perde o sentido de existência. A comida, antes uma forma de se manter saudável para a loja, se torna uma obrigação por parte de Shiraha. Keiko não encontra razão para esperar um amanhã, já que esse amanhã é uma incógnita. Como Funcionária, o amanhã significa um futuro previsível e planejável, em que até mesmo “a previsão do tempo é uma fonte de informação preciosa para uma loja de conveniência” (Murata, 2018, p. 30, tradução de Rita Kohl). As atividades de Keiko, seu horário de sono, alimentação e cuidados de higiene são voltados para a manutenção de seu corpo-máquina, instrumento da konbini. Sem a loja, Keiko “que avaliava todas as coisas considerando se elas seriam racionais do ponto de vista da konbini, tinha perdido minha referência” (Murata, 2018, p. 137, tradução de Rita Kohl). A personagem até mesmo considera engravidar, agora que seu papel se tornara ser uma mulher e, conseqüentemente, esposa e mãe, mas é dissuadida pela cunhada de Shiraha. A partir da compreensão de que, como ser humano, é inútil, Keiko se vê cada vez mais desejando retornar à loja de conveniência. Não cabendo nos padrões de maternidade e heteronormatividade, Keiko encontra mais uma vez sua existência voltada para o papel de Funcionário, em que comer, se depilar e até mesmo ouvir tem propósito.

O corpo-máquina, mais uma vez dentro do espaço da konbini, transforma som em Voz e rapidamente entende sua função. “*Isso não pode ficar assim*, pensei, mudando os espaguete

para um lugar bem visível, ao lado dos *noodles*” (Murata, 2018, p. 142, tradução de Rita Kohl). Antes vazio de som, perdido no macrocosmo, Keiko estabelece seu lugar através da mecanização do próprio corpo e da própria desumanização em detrimento de seu papel como instrumento, parte da grande máquina, a loja de conveniência. A medida em que Keiko se aprofunda no espaço enclausurado da konbini, tempo e espaço deixam de ser relevantes. O espaço significativo está no aspecto imutável da loja, enquanto o tempo se torna o constante presente. Keiko se estabelece em um “aqui=agora” impossível, senão pela própria vontade da personagem, de abandonar.

### 3.5 - O retorno aperspectivista

Para analisarmos o retorno de Keiko a konbini, devemos retornar as concepções de tempo e espaço na cultura japonesa definidas por Shuichi Kato (2012). O tempo, segundo o autor, é dividido em três formas: o tempo histórico, que não estabelece início ou fim; o tempo cotidiano, tido com cíclico, também sem início ou fim; e o tempo de vida universal, biológico, que estabelece um início e fim. Essas três formas de tempo na concepção japonesa se entrelaçam entre si e geram uma construção do tempo no “agora”. O tempo contínuo, sem início e fim, estabelece uma ideia de constância independente, enquanto o tempo cíclico traz a noção de cotidiano, mesmo que também eterno, em maior e menor escala (como as estações do ano, ou as vinte e quatro horas de um dia que se repetem diversas vezes). Por fim, o tempo de vida – individual – une esses dois tempos em um “agora” que estabelece a existência do indivíduo como ainda vivo. O “agora” é a maneira como o indivíduo percebe o passar do tempo que é imperceptível no macrocosmo.

No entanto, esse “agora” não é um instante temporal, como um segundo ou uma hora, mas uma noção do tempo que pode incluir um recorte no tempo percebido como parte do momento atual. Como mencionado no ponto 1.1, o “agora” é elástico, “pode incluir um passado e um futuro próximos, e, nele, a abrangência que serve de referência para pensá-lo não muda, de modo que vamos deixá-lo determinado como uma extensão que permite ser extrapolada” (Kato, 2012, p. 49). Assim, mesmo que o “agora” não necessariamente seja a consequência de fatos históricos, sugerindo rupturas sócio-históricas, esse passado pode ser percebido como extensão do “agora”, estabelecendo uma continuidade na concepção social do indivíduo.

Em diversas conversas com Keiko, Shiraha sugere que a sociedade japonesa permanece no mesmo tempo e práticas sociais e culturais do período Jōmon<sup>40</sup>: “Os homens saem para caçar enquanto as mulheres protegem a casa e colhem frutos e ervas silvestres” (Murata, 2018, p. 54, tradução de Rita Kohl). Keiko rebate que a sociedade mudou, na era da modernidade discursos como esse não fazem sentido. No entanto, ao perceber que existem indivíduos sociais por baixo dos uniformes de funcionários de konbini, seu olhar sobre os colegas de trabalho, colegas de escola e família passa a trazer uma carga histórica aos corpos pós-modernos. Embora haja ruptura em conhecimentos gerais, no funcionamento social, hierárquico e gendrado, a sociedade japonesa em que Keiko vive, em 2016, remete ao período pré-histórico levantado por Shiraha. Em meio ao “cenário tenebroso em que meus colegas – que eu considerava células iguais a mim – se transformavam a pessoas largos em machos e fêmeas da aldeia” (Murata, 2018, p. 119, tradução de Rita Kohl), percebemos uma continuidade entre o período Jōmon e o século XXI, em que o “agora” ainda reflete um tempo tão remoto quanto a pré-história. Assim, o “agora” na obra *Querida Konbini* é estático desde seus primórdios. Mesmo que o tempo histórico seja concreto, tanto nos espaços quanto corpos, no inconsciente – as vezes presente no consciente, como nos episódios de crítica de Shiraha e Keiko – o “agora” engloba um passado, presente e futuro imutáveis que continuam a transformar indivíduos em produtos, homens e mulheres heteronormativos.

Quanto ao espaço, como mencionado, o aspecto do espaço limitado, os *mura*, expressa os movimentos de inclusão e exclusão do indivíduo em uma sociedade fechada. Esse caráter fechado se divide em camadas, entre o que pode ser dividido e mostrado ao Outro por meio do grau de intimidade. Por exemplo, o nível de intimidade entre um amigo de longa data e uma nova amizade exerce influência nas informações, intensidade de emoções e troca de contato físico que são divididos entre os indivíduos. A aceitação entre o grupo (*mura*) e um indivíduo também se apresenta entre os níveis de profundidade que são permitidos.

Nos dias de hoje [...] veremos que nos lares japoneses não existe o hábito de mostrar às pessoas o espaço de vida privado da família. [...] Por quê? Provavelmente, a natureza secreta do espaço de vida privado não é outra coisa senão o caráter fechado das fronteiras desse espaço, e a mesma tendência psicossocial que originou o isolamento das fronteiras dos *mura* e do país sem dúvida deu origem a essa natureza. (Kato, 2012, p. 188).

---

<sup>40</sup> Período histórico japonês correspondente à pré-história, entre aproximadamente 13.000 A.E.C a 400 A.E.C. (Henshall, 2014).

O sistema social dentro dos *mura*, embora divididos em hierarquias, se dá pela unidade social. Existe o indivíduo do *mura*, e o grupo *mura*, e a medida em que a opinião individual manifestada fuja da vontade coletiva, o grupo procura manipulá-la ou persuadi-la, tomando por fim, caso as primeiras não causem o fim desejado, a exclusão e ostracismo como arma. Esse sistema é presente até mesmo no Japão atual, em que o indivíduo tem duas reações ao coletivismo: se sujeitar as imposições sociais do grupo ou fugir dos *mura*, ação que se faz espontânea pelo ostracismo (Kato, 2012).

A estrutura dos *mura* é perceptível na obra na interação entre Keiko com os demais grupos sociais. Com o grupo de colegas da escola, enquanto performa um ser humano fêmea igual as demais, consegue pertencer superficialmente aquele espaço. Quando essa performance é quebrada, Keiko logo é persuadida ou justificada por narrativas criadas pelas colegas e, simultaneamente, o grupo a exclui de várias interações sociais.

Todas não paravam de tagarelar, certas de que já tinham entendido tudo. [...] Antes, quando me viam como alguém que nunca se apaixonara nem fizera sexo, e que não tinha um emprego decente, às vezes elas me tratavam como uma criatura incompreensível. Agora, sabendo que eu tinha um homem sob meu teto, já estavam a um passo de prever meu futuro. (Murata, 2018, p. 106, tradução de Rita Kohl).

A partir do relacionamento de fachada com Shiraha, Keiko percebe essa estrutura de isolamento, entendendo que, pelo seu estranhamento e falta de sujeição ao padrão do grupo, era na verdade ignorada tanto pelas colegas de infância quanto pelos colegas de trabalho. Shiraha sinaliza para a personagem que o comportamento estranho dos funcionários da *konbini* – que gera desconforto na personagem – foi possibilitado pela inclusão de Keiko no padrão de normalidade deles, logo, a personagem passa a ser percebida pelos colegas como um indivíduo do *mura*. Como indivíduo do *mura*, Keiko deve seguir as imposições, algo que, até o momento em que performa um relacionamento, não era necessário. O maior impacto para a personagem é descobrir que nunca esteve dentro do grupo, mas sempre o rodeando.

Outro aspecto desse movimento de estar dentro e fora dos *mura* é a interação dos funcionários da loja com Shiraha. Assim como Keiko, Shiraha permanece na fronteira externa ao grupo, sendo excluído mais explicitamente por tentar frequentemente se impor. Ao ser demitido por assediar uma cliente, todos os funcionários começam a expor o desprezo que sentiam. Sugawara, colega de Keiko, ainda afirma “sinceramente, ele me irritava! Prefiro lidar com a falta de pessoal do que com um sujeito desses” (Murata, 2018, p. 73, tradução de Rita Kohl). No entanto, quando Keiko informa que estão namorando, todos da loja aceitam com

entusiasmo e até consideram incluí-lo no grupo novamente, Sugawara inverte seu discurso, “também estou com saudades dele! Fale para ele vir” (Murata, 2018, p. 117, tradução de Rita Kohl). Antes, um corpo estranho naquele espaço, Shiraha era excluído e forçado a manter uma distância. Agora, tido como normal, assim como Keiko, é sujeito as cobranças sociais, assim como aos afetos do grupo. A solução encontrada pelo personagem é de se isolar na quitinete de Keiko e deixar que ela lide com as cobranças por ele. Esses grupos sociais se tornam o “aqui” da personagem, e sua forma de falar, vestir e agir devem refletir os padrões desse grupo, uma limitação do espaço total.

Sendo o “aqui” a imposição social e forma de sujeição do indivíduo ao status quo do espaço limitado dos *mura*, e “agora” um passado, presente e futuro construído como continuidade, o “aqui=agora”, no universo de *Querida Konbini* (2018), é essa continuidade da unidade coletiva na identidade japonesa que se estabelece no apagamento conveniente do passado quando necessário e na educação de corpos normativos, que se conformam, cada um, a um papel social pelo bem do grupo, que pode ser limitado, como um emprego, a família, ou em maior escala, como a própria ideia de nação Japão. Os indivíduos se veem reféns desse espaço limitado tanto em espaços quanto em possibilidade corporais, e do tempo que permanece em um presente fragmentado, ainda que remetido a um passado cultural.

Embora o “agora” na cultura japonesa reflita também sob o tempo histórico, dentro da loja de conveniência esse tempo se torna aperspectivista, em que tanto o passado e futuro não importam a não ser quanto aos produtos. Considerando a idade da loja, dezoito anos, o tempo para aquele espaço estático é irrelevante, conseqüentemente, um espaço sem passado e futuro, que gera em Keiko um padrão de vida literalmente estático no “agora”, no presente imediato. Dentro da konbini, o som ressoa, o que permite a Keiko viver nesses pequenos tempos e espaços fáceis de traduzir, em uma espécie de tempo cronológico, em que, desobedece o registro histórico e flui da mente das personagens “como um eterno presente, um tempo-duração (no conhecido dizer de Bergson), sem começo, nem meio, nem fim” (Moisés, 2007, p. 102). A escolha de Sayaka Murata em estabelecer tão fortemente o tempo psicológico na narração reforça ainda mais o entrelaçamento da personagem com seu interior. Ao ser forçada a viver fora da bolha atemporal da loja, as instruções que conectam sua flutuação no espaço-tempo já não existem. “Quanto terminei de enxaguar o corpo e fechei a torneira, o silêncio, há tanto ausente, recaiu sobre mim. Até então, o som da konbini ressoava incessante nos meus tímpanos” (Murata, 2018, p. 129, tradução de Rita Kohl). O silêncio se configura como essa incapacidade de Keiko se colocar no mundo como ser histórico e social, pois expressa o que há dentro da

personagem: o vazio. A personagem é a imagem do indivíduo japonês que tem parte da história constitutiva apagada ou manipulada. Todos os tempos coexistem em um mesmo espaço limitado, o que gera uma crise identitária e um deslocamento ainda maior na concepção de um “eu” coerente e inteiro. Keiko nada mais é do que um sintoma de uma sociedade capitalista atual, que reconstrói a própria história a fim de conectá-la com um sistema econômico em crise. O vazio representa o apagamento da identidade histórica e mudanças espaciais que frequentemente ocorrem na pós-modernidade.

Os sons da konbini invadem esse vazio cultural em Keiko e a possibilitam existir num espaço intocado pelo tempo e espaço. Embora exista como espaço cultural, e mudanças sejam feitas para suprir as necessidades de clientes que mudam frequentemente, o espaço em si da konbini nos transpassa uma estabilidade que transcende a delimitação temporal. Como frequentemente evidenciado tanto pela protagonista quanto pelos clientes, “nesta konbini as coisas nunca mudam” (Murata, 2018, p. 56, tradução de Rita Kohl). A konbini está presente independente das mudanças ocorridas no macrocosmo, como um mundo à parte e independente. Os três tempos da cultura japonesa, o tempo eterno, cíclico e universal, se convergem em uma forma mais crua de presente no espaço limitado da konbini. Ao invés de um “agora” que englobe um passado e futuro ainda coerente, essa perspectiva dá lugar a um presente sem expectativas, cujos sons se repetem numa mesma frequência. A Voz da konbini expressa as mesmas necessidades constantemente, enquanto rotaciona indivíduos deslocados na mesma função de Funcionário.

A Voz da konbini continuava chegando aos meus ouvidos. Eu era invadida pela imagem de como a konbini desejava ser, e sabia todo do eu ela precisava naquele momento. Não era eu quem estava falando, era a própria konbini. Eu não passava de um oráculo, transmitindo o que me era revelado. (Murata, 2018, p. 145, tradução de Rita Kohl).

Keiko então, rejeitando o estilo de ação “aqui=agora” japonês, adota o estilo de vida aperspectivista, que Han Byung Chul (2020), em *Psicopolítica – O neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, se refere a esse estilo de vida além da carga cultural influenciada pelo neoliberalismo como idiotismo. Para o autor, a única forma do indivíduo fugir da sujeição a psicopolítica – uma forma de poder sistemático que se constrói no controle da psique do indivíduo, e já não mais o sujeita unicamente ao biopoder, controle do corpo, mas a manipulação nas próprias crenças do indivíduo no sistema – é através da despsicologização, ou seja, o esvaziamento dos valores psicossociais que formam aquele indivíduo. Esse

esvaziamento permite que o indivíduo possa viver outras formas de vida, distante das formas preestabelecidas de pelo psicopoder. O idiotismo surge então como esse desligamento, distanciamento do sistema social.

O idiota é um idiossincrata. Idiossincrasia significa literalmente uma mistura peculiar dos sucos corporais e a hipersensibilidade resultante daí. Onde é necessário acelerar a comunicação, a idiossincrasia representa um obstáculo devido à sua defesa imunológica ao Outro. Ela bloqueia o intercâmbio comunicativo ilimitado com o Outro. (Han, 2020, p. 112).

O idiota é aquele indivíduo que não anda em conformidade com o Outro, incomunicável e habitante do lado de fora. Keiko, dentro da konbini, se torna incomunicável para o mundo externo a loja, não em nível de palavras, mas ao se utilizar da comunicação da konbini, sempre repetindo as mesmas frases e fugindo da lógica do macrocosmo japonês. “Pois não senhor? – sem pensar, respondi como se ele fosse um cliente” (Murata, 2018, p. 146, tradução de Rita Kohl). Mesmo perante os olhares assustados e indignados de outros indivíduos, Keiko se anula como ser humano, ao adotar o papel de Funcionário, se torna uma idiota, marcada pela “singularidade” (Han, 2020, p. 116). A singularidade é o segredo da vida idiota e imanente, estabelecida em um vazio leve, que permite a vivência fora de uma consciência complicada.

Keiko, no retorno à loja, escolhe viver uma vida simples e vazia de grandes significados. Não deseja grandes aventuras ou profundos conhecimentos, mas um cotidiano imediato que supra sua necessidade de viver na imanência. Os sons da konbini, que se tornam Voz, criam uma comunicação que preenche o corpo inteiro, e foge da comunicação verbal tão utilizada pelos seres humanos. Como máquina, Keiko é uma peça que responde inconscientemente as ordens da loja, não precisando ir além do Funcionário para existir. A mulher, o indivíduo, o corpo sexualizado não existem naquele espaço de imanência que é a loja de conveniência: “Não posso ir com você. Sou um animal, entende? Sou o animal ‘funcionário de konbini’. Não posso contrariar meus instintos” (Murata, 2018, p. 147, tradução de Rita Kohl).

Nesse momento final, a narrativa no tempo presente abre espaços amplos para interpretação. Se temporária ou permanente, a escolha de Keiko expressa um retorno a vida imediata, remetendo ao pensamento budista do período medieval japonês, manifestada na literatura dos retirados (*inja bungaku*). Kamo no Chōmei (1153-1216), escritor, poeta e ensaísta de sua época, durante esse período delicado no Japão em que guerras civis, desastres naturais e doenças eram frequentemente presentes, decidiu se isolar em uma pequena cabana afastada da cidade após fazer votos budistas. Em seu célebre ensaio *Hōjōki* (2022), originalmente publicado

em 1212, Kamo no Chōmei expõe as dificuldades de viver em sociedade e com a efemeridade da vida,

Os poderosos são dominados pela ganância e os que vivem só, menosprezados. Fortunas trazem grandes temores e a pobreza, muito ressentimento. Quando se depende dos outros, ficamos à sua mercê. Quando nos preocupamos com alguém, a ele nos afeiçoamos. Quando se vive conforme a sociedade, sentimos-nos tolhidos. Quando vivemos à margem, tornam-nos como alienados. (Kamo no Chōmei, 2022, p. 47, tradução de Nana Yoshida)

As dificuldades expressas pelo ensaísta budista se refletem muito nas percepções e decisões de Keiko. Percebemos uma realidade que transcende tempo e espaço, uma tradição social que ainda machuca seres humanos, seja em um sistema feudal, seja no capitalismo. A escolha aperspectivista de Keiko espelha o isolamento de Kamo no Chōmei, que já não encontra perspectiva em viver em sociedade. No entanto, assim como o autor não consegue viver sem apego ao mundo material, “o ensinamento de Buda dita o desapego a todas as coisas. A presente afeição pela cabana é também uma transgressão” (Kamo no Chōmei, 2022, p. 71, tradução de Nana Yoshida), Keiko também se afeiçoa a konbini. Os dois se veem reféns dos únicos lugares que estabelecem um senso de estabilidade, e, no caso de Keiko, espera que aquele delicado microcosmo permaneça imaculado por quantos “agoras” forem possíveis.

Sua última fala, *irasshaimasê*, também sendo sua primeira fala na obra, sinaliza esse eterno retorno à loja e um tempo cíclico, que perpassa tanto o tempo maior, determinado na imutabilidade da loja de conveniência – algo que vai além do próprio tempo de vida da personagem –, e o tempo menor, estabelecido entre um dia, uma semana e um mês, em que produtos se tornam obsoletos e são trocados, como o próprio corpo de Keiko é descartável. Enquanto ferramenta da loja, sua existência nesse espaço que regressa a uma vida mais simples permanece no limbo espaço-temporal, escapando de uma vida caótica e ativa no capitalismo selvagem. Assim, a renúncia a sociedade japonesa se une as perspectivas atemporal e espacial limitadas, e Keiko permanece no limiar da existência possível, entre o mundo humano e a máquina, na parte externa dos *mura*, protegida pelas impassíveis paredes da konbini. “Vi meu reflexo no vidro da konbini de onde acabara de sair. *Essas mãos e esses pés só existem para a konbini*. Ao pensar isso pude me ver, pela primeira vez, como uma criatura com sentido na vida” (Murata, 2018, p. 148, tradução de Rita Kohl).

## EPÍLOGO

A presente pesquisa se dedicou a abordar a fragmentação identitária, individualidade e seus sintomas na pós-modernidade na obra *Querida Konbini*, com foco específico na construção da personagem Keiko Furukura e em sua relação com o espaço de trabalho, a loja de conveniência, adotando como base para estudos teóricos de Stuart Hall (2020), Zygmunt Bauman (2021;2022), Homi Bhabha (2019) e Richard Sennett (2015), no que concerne à pós-modernidade e identidade; Shuichi Kato (2012), no que diz aos estudos da cultura japonesa e relação entre tempo e espaço na composição do indivíduo e identidade japonesa; e Yuko Iida (2019), Noriko Mizuta (1987), Virginia Woolf (2014) e Teresa de Lauretis (2019) quanto a escrita de autoria de mulheres e relações de gênero e sexualidade ainda na composição identitária do indivíduo.

Para isso, primeiramente fizemos pesquisas sobre o estilo de escrita de Sayaka Murata, suas influências literárias e demais obras, no intuito de compreender como se é produzida a escrita criativa da autora. Em seguida, nosso foco se tornou adentrar na base teórica, especialmente no que envolve a pós-modernidade e outras nomenclaturas, construção e desconstrução da identidade e aspectos da individualidade, como a solidão, trabalho e percepção do eu em comparação ao Outro. Simultaneamente, fizemos a leitura de teorias envolvendo a produção de escritas de mulheres, buscando compreender a localização de Sayaka Murata no cenário literário japonês e suas características individuais coexistentes com a tradição da escrita feminina no Japão e mundo. Finalmente partimos para análise da obra *Querida Konbini*, unindo objeto e teoria, a fim de evidenciar como se apresenta a construção identitária da personagem principal Keiko Furukura, e como seus fragmentos refletem-se como sintomas, e manipulam sua relação consigo mesma, com a sociedade e com o tempo-espaço, especificamente limitado na loja de conveniência. A análise da obra nos proporcionou destrinchar a personagem Keiko Furukura em três principais perspectivas, a identidade como indivíduo, a identidade social (gendrada, sexualizada e corporizada) e a relação entre o indivíduo e o mundo, por meio da interação simbiótica da personagem com a loja de conveniência. A partir de cada perspectiva, fragmento por fragmento, fomos capazes de visualizar uma imagem, ainda que deformada, da personagem.

Através da perspectiva do indivíduo pós-moderno, compreendemos que com as mudanças ocorridas na vida social, na delimitação de fronteiras, na natureza do trabalho, que sai do ambiente público para o privado, influenciam nas dificuldades de Keiko em socializar e

se perceber como indivíduo real, o que tem por consequência seu isolamento, alienação e desaparecimento na loja. Como indivíduo, Keiko não consegue se ajustar aos discursos de refinamento individual, afinal, sua vida como funcionária de konbini e moradora de uma quitinete simples já é o suficiente para a personagem. Assim, sua exclusão social se dá principalmente pela base do discurso capitalista. Como produto e consumidora, as práticas de Keiko também não se adequam a sociedade japonesa, sobretudo porque Keiko não necessariamente se percebe como um produto, mas como ferramenta de uma máquina, a loja de conveniência. Como ferramenta, Keiko estabelece sua função no mundo, usada enquanto útil. Como consequência desse deslocamento social, a protagonista passa por três processos em sua relação com a konbini: o desaparecimento por meio da indiferença total ao mundo externo a loja de conveniência, excluindo-se como indivíduo social; adoção do trabalho na loja como uma forma de apagamento identitário; e negação de si mesma, antes como forma de supressão do Ego para proteção própria, posteriormente transporta o investimento libidinal para a loja de conveniência.

Com a perspectiva de identidade social conseguimos ampliar a imagem, trazendo aspectos além de um indivíduo universal, mas atravessando diferentes corpos e existências. A mulher andrógina de Sayaka Murata apresenta outras formas de vivência que quebram a tradição binário feminino/masculino na construção do corpo sexual, sendo Keiko uma personagem que permeia esses dois limites da representação binária e os expandindo para novas perspectivas da expressão do indivíduo. Na relação entre a imagem histórica do ideal feminino japonês e a construção de Keiko, é perceptível a ruptura que Sayaka Murata traz em suas protagonistas. Keiko foge de diversos padrões de corpo e mente femininos e, mesmo tentando alcançar a forma idealizada da mulher equilibrada, assim como a mulher japonesa no decorrer da história, o desfecho é somente a falha. Como indivíduo social, Keiko falha não somente na construção performática de gênero, mas também na rotulação forçada de sexualidade. Em Keiko não há espaço para o sexo, o que não significa assexualidade ou celibato, mas uma ausência da categoria como aspecto constitutivo. Embora a sociedade tente impor um rótulo em seu corpo, Keiko, assim como muitas protagonistas de Sayaka Murata, rompe com esses significados, atingindo um estágio de *queerness*, um distanciamento do corpo significado por meio do gênero e sexo. Esse distanciamento é feito principalmente pelo silêncio que, embora seja primeiramente utilizado como forma de silenciamento e normatização do corpo pelo sistema social, logo é retomado pela protagonista em um silêncio fundador, em que o campo dos significados já não são definidos pelo Outro, mas pela própria Keiko. Assim, da mesma

forma que utiliza da loja de conveniência para desatar os fios da individualidade, Keiko assume o manto de Funcionário para transcender os limites gendrados e sexualizados do próprio corpo.

Por fim, unindo os fragmentos, fomos capazes de nos aprofundar na relação de Keiko com o microcosmo da konbini, e percebermos como os sons que compõem a loja se misturam ao corpo vazio de Keiko, formando um ser autômato, um corpo-máquina. A loja, como não-lugar, comporta com facilidade o corpo sem significado que Keiko almeja ter, se tornando o centro de seu afeto material, enquanto exclui os demais espaços. Esse não-lugar também se apresenta como uma extensão do corpo da protagonista, que permite o vazio ter seu significado afetivo. Não obstante, os espaços externos ainda se infiltram no campo de significados de Keiko, mas são ressignificados ou descartados pela funcionalidade superficial da loja de conveniência, destino que um dia também será o da protagonista. Na construção do corpo-máquina no espaço limitado da konbini, Keiko é atravessada por uma metamorfose, presente na literatura moderna e pós-moderna, que evidencia claramente a fragmentação do indivíduo do capitalismo. No entanto, essa metamorfose se elabora como resgate do próprio corpo e proporciona à Keiko uma existência parcial no mundo, fora da margem, mas ainda em um mundo possível, rejeitando e sendo rejeitada pelo macrocosmo da sociedade japonesa. Enquanto vive no presente estático e no espaço limitado da loja, Keiko constrói um refúgio frágil, porém profundo.

Ainda assim, a escolha de Sayaka Murata em estabelecer uma narração no tempo presente levanta ainda uma questão cujas respostas possíveis causam sensações contraditórias: o retorno à konbini é uma atitude temporária ou permanente? No caso da primeira, podemos interpretar o retorno como movimento cíclico, em que Keiko tenta se adequar, é rejeitada e busca refúgio na loja, posteriormente tentando se adequar novamente. A eventual velhice de Keiko reforça essa interpretação. No segundo caso, sendo permanente a decisão de Keiko, a ruptura quebrará seus relacionamentos interpessoais. Qualquer decisão posterior da protagonista causará consequências que talvez venham a causar danos em sua estabilidade afetiva. Desse modo, a escolha da autora em terminar a narrativa em um momento sensorial muito parecido com o início reflete uma tentativa da personagem em agarrar o presente sem expectativas: A sensação de plenitude que dura um “agora”.

Sayaka Murata, questionadora afincada da norma social, possibilita ao leitor também questionar sua normalidade ou anormalidade. Enquanto escritora levanta, através de seus mundos possíveis, pontos de subversão nas formas de existência. Suas personagens, e aqui não nos referimos somente a Keiko Furukura, nunca se satisfazem completamente com o mundo

em que vivem e, a partir disso, nos mostram alternativas que, embora absurdas, desumanizadoras ou solitárias, nos fazem ver outra faceta do que naturalizamos como comportamentos normais e indagar se, de fato, somos livres neste macrocosmo de indivíduos. Keiko, embora pareça passiva, toma uma decisão corajosa e assustadora de fugir do funcionamento social. Embora utilizasse a *konbini* como refúgio e manual de performance de normalidade, subverte seu significado ao desfecho da obra, quando decide renunciar a seu papel como ser humano, adotando uma forma animal e mecanizada. Embora fictícios, suas personagens permanecem no âmbito do possível, como um vislumbre da nossa própria insatisfação nesse mundo líquido.

Embora publicada em 2016, a obra aborda essa necessidade do indivíduo pós-moderno de desacelerar, algo que passa a ser amplamente discutido após a pandemia do COVID-19. Com o isolamento forçado, muitas pessoas passaram a ressignificar o tempo, espaço e até mesmo seus corpos na estrutura do capitalismo contemporâneo. No Brasil, por exemplo, desde 2023 lidamos com queimadas descontroladas na Amazônia e no Pantanal, que em 2024 se intensificaram para outras regiões do país. Essas queimadas, resultado da expansão do agronegócio, levantou debates sociais que questionam a necessidade desenfreada de consumir nossa fauna e flora em detrimento da produção e enriquecimento de uma mínima parcela da população mundial. Questionamentos como esses expõem cada vez mais um adoecimento da sociedade pós-moderna, que já não consegue, de fato, produzir no seio do capitalismo.

Da mesma maneira, Sayaka Murata, por meio da narração de Keiko Furukura, questiona o funcionamento da sociedade consumista e capitalista na vida do indivíduo pós-moderno japonês. A subjetividade da vida animal, a intromissão do meio público em vidas privadas, o controle e a normatização opressivas de corpos são fortes críticas presentes na obra. No entanto, não somente a problematização é levantada pela autora. As personagens de Sayaka Murata são possibilidades de vivência que fogem do padrão estabelecido que, mesmo permeando algumas vezes um mundo paralelo, expressam uma esperança da autora – e talvez de cada indivíduo oprimido neste mundo – de um futuro melhor.

A pesquisa científica nunca se esgota, apontando para novas perspectivas de abordagem do objeto estudado. Ao término do presente trabalho, é possível identificar outras possibilidades de investigação quanto a obra *Querida Konbini* (2018), como uma análise da masculinidade compulsória na construção do personagem Shiraha, ou a relação familiar na construção identitária de Keiko. Em uma perspectiva mais ampla, a análise da relação familiar, seja ela biológica ou afetiva, é um tema contínuo nas obras de Sayaka Murata que pode ser analisado

profundamente, assim como a desigualdade de gênero no trabalho, pluralidades sexuais e de gênero, maternidade compulsória etc. Ainda, considerando as recentes traduções tanto de obras de Sayaka Murata quanto de outras escritoras japonesas, como Yōko Ogawa, Aoko Matsuda e Yōko Tawada, é possível considerar a recepção da literatura japonesa de autoria feminina no Brasil, quanto à crescente demanda da tradução dessas autoras no país e como isso reflete não só um desejo acadêmico, mas uma vontade do público brasileiro em geral na leitura de obras contemporâneas escritas por mulheres do leste asiático: japonesas, chinesas, tailandesas e sul-coreanas, como o caso da vencedora do Prêmio Nobel de Literatura 2024, Han Kang.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Joy Nascimento; BETELLA, Gabriela Kvacek. A escrita de si na literatura japonesa: uma breve análise do diário de tosa e do diário da efemeridade. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 44, p. 21-37, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/185993>. Acesso em: 13 set. 2022.

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade - Uma leitura de América Latina: tração e outras viagens (Furin to nanbei), de Banana Yoshimoto**. 2022. 330 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/8072390b-776b-40c6-a5f3-51688e2a3238>. Acesso em: 02 jun. 2022.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: purgatório**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora Atena, 2003.

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Rashômon e outros contos**. Tradução de Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Campinas, SP: Papiurus, 2012.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt; RAUD, Rein. **A individualidade numa época de incertezas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas para consumo: a transformação de pessoas em mercadoria**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. Ed, 2º reimpressão. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2019.

BENHABIB, Seyla *et al.* **Debates feministas: um intercâmbio filosófico**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. Tradução de Fernanda Veríssimo.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão e identidade**. Tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARKEEK, Freya; JAMES, Paul. This abstract body: from embodied symbolism to techno-disembodiment. In: HOLMES, David. **Virtual Politics: identity and community in cyberspace**. Londres: Sage Publications, 1997. Cap. 6. p. 107-124.

CHINO, Kaori. Gender in Japanese art. In: MOSTOW, Joshua S. *et al.* **Gender and power in the Japanese visual field**. O'Ahu: Univ Of Hawaii, 2003. Cap. 2. p. 17-34.

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, 2016, p. 598-604.

CORDARO, Madalena N. Hashimoto. Os belos garotos. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 30, n. 30, p. 67-85, jul. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/10446/1250>. Acesso em: 20 ago. 2022.

CORDARO, Madalena N. Hashimoto. **Pintura e escritura do mundo flutuante**: Hishikawa Moronobu e Ukiyo-e, Saikaku Ihara e Ukiyo-zôshi. São Paulo, SP: Hedra, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ERIKSEN, Thomas Hylland. **Tyranny of the moment**: fast and slow time in the information age. Londres: Pluto Press, 2001.

ERICSON, Joan E.. A new era of women writers. In: SHIRANE, Haruo, SUZUKI, Tomi and LURIE, David (org.) **The Cambridge history of Japanese literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 641-647.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p. (Coleção Tópicos). Tradução de Salma Tannus Muchail. Disponível em: <https://marcosfabionuva.com/wp-content/uploads/2011/08/as-palavras-e-as-coisas.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2024.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista Usp**, [S.L.], n. 53, p. 166, 30 maio 2002. Universidade de Sao Paulo, Agência USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 13 set. 2024.

FUKASAWA, Lídia Masumi. Alguns aspectos da Língua Japonesa Moderna: a língua enquanto elemento revelador da sua realidade. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 3, p. 25-34, jul. 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/10313/1170>. Acesso em: 15 mar. 2024.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**: Corporificando gênero, Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: [https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/2000\(14\)/Grosz.pdf](https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/2000(14)/Grosz.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomas Tadeu da Silva E Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder.** Tradução de Maurício Liesen. 7. ed, Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência.** Tradução de Enio Paulo Giachini. 1. ed, 4º reimpressão, Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

HENSHALL, Kenneth G. **História do Japão.** Tradução de Pedro Bernardo. 2. ed Lisboa: Edições 70, 2008.

HIRAMORI, Daiki. **Sexuality Stratification in Contemporary Japan: a study in Sociology.** 2022. 245 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Sociologia, Universidade de Washington, Washington, 2022. Disponível em: <<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/8d1d6c84-565e-4fea-bfe5-4f7589a56494>>. Acesso em: 17 jan. 2024.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das letras, 2023.

IIDA, Yuko. Murata Sayaka to jendā kuia: “Konbini Ningen”, “Chikyūseijin”, sonohokano sōsaku. **JunCture: Chōiki-teki Nihon Bunka Kenkyū**, [S.L.], v. 10, p. 48-63, 25 mar. 2019. Disponível em: <https://nagoya.repo.nii.ac.jp/records/27459>. Acesso em: 11 set. 2024.

ISOTANI, Mina. **A representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna.** 2016. 220 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08042016-130910/publico/2016\\_MinaIsotani\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08042016-130910/publico/2016_MinaIsotani_VCorr.pdf). Acesso em: 21 nov. 2023.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa.** Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAFKA, Franz. **Grandes obras de Franz Kafka.** Tradução de Carolina Rabelo, Karleno Bocarro e Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

KAMO NO CHŌMEI. **Hōjōki – Anotações na solidão da cabana.** Tradução de Nana Yoshida. São Paulo: Instituto Mojo, 2022. (Coleção Literatura Livre). Disponível em: <https://literaturalivre.sescsp.org.br/ebook/hojoki-annotacoes-na-solidao-da-cabana/>. Acesso em: 06 set. 2024.

KAWABATA, Yasunari. **O país das neves.** Tradução de Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

LACAN, Jacques. **Outros escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 607 p. Disponível em: <https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Jacques-Lacan-Outros-Escritos.pdf>. Acesso em: 7 maio 2024.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. (p. 121-155).

LE BRETON, David. **Antropologia das emoções**. Tradução de Luís Alberto S. Peretti. 3ª reimpressão, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Tradução de Fábio Creder Lopes. 4ª reimpressão, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2023.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

LEITE, Márcio Peter Souza. **Psicanálise lacaniana: cinco seminários para analistas kleinianos**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LIMA, Bruna della Torre de Carvalho. A jaula de aço: max weber e o marxismo weberiano. **Crítica Marxista**, Campinas, v. 23, n. 43, p. 167-169, out. 2016. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cma/article/view/19173>. Acesso em: 12 set. 2022.

LIMA, Queren Silva; VALLE, Geraldo Jorge Tupinambá do. Os 18m<sup>2</sup> que posso alugar: consumo, identidade e espaço na sociedade moderna. **Contra Corrente: A Arquitetura e o Urbanismo nas cidades e suas circunstâncias: a Arquitetura, os Espaços e as Cidades em Mundos sem Lugares e Lugares sem Mundos**, Manaus, n. 21, p. 152-165, 21 maio 2024. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/issue/view/255/ContraCorrente%20%C2%BA%2021%20-%20Edi%C3%A7%C3%A3o%20Completa>. Acesso em: 22 maio 2024.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanescos**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

LOPES, Beatriz Kaori Miyakoshi. **Os desafios do Japão, a primeira sociedade super-envelhecida: envelhecimento, declínio populacional e a condição das mulheres japonesas**. 2020. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-20042021-150414/publico/2020\\_BeatrizKaoriMiyakoshiLopes\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-20042021-150414/publico/2020_BeatrizKaoriMiyakoshiLopes_VCorr.pdf)> Acesso em: 10 dez. 2022.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande época**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 3ª reimpressão, São Paulo: Editora 34, 2007.

MACHADO, Carlos Henrique. O silêncio como o ser da linguagem na literatura moderna. **Revista Paranaense de Filosofia**, [S.L.], v. 3, n. 2, p. 83-101, 16 dez. 2023. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. <http://dx.doi.org/10.33871/27639657.2023.3.2.8298>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/rpfilo/article/view/8298>. Acesso em: 15 mar. 2024.

- MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. 1. ed. 16<sup>o</sup> reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MATSUDA, Aoko. A mulher morre. Tradução de Rita Kohl. In: **Granta 13: Traição**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015. (p. 147-156).
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street**. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MIZUTA, Noriko. "Kaku" josei to "yomu" josei: feminizumu bungaku hihyô no kadai. **Nihon Bungaku**, [S.L.], v. 36, p. 45-52, 1987. Disponível em: [https://www.jstage.jst.go.jp/article/nihonbungaku/36/1/36\\_KJ00009881985/\\_article/-char/ja/](https://www.jstage.jst.go.jp/article/nihonbungaku/36/1/36_KJ00009881985/_article/-char/ja/). Acesso em: 15 set. 2024.
- MURATA, Sayaka. **Konbini Ningen**. 1. ed, 23<sup>o</sup> reimpressão. Tóquio: Bungei Shunju, 2018.
- MURATA, Sayaka. **Querida konbini**. Tradução de Rita Kohl. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- MURATA, Sayaka. **Terráqueos**. Tradução de Rita Kohl. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.
- OGAWA, Yôko. **A Polícia da memória**. Tradução de Andrei Cunha. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.
- OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. **Revista Usp**, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 18 fev. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>. Acesso em: 13 set. 2024.
- ORBAUGH, Sharalyn. Women’s fiction in the postwar era. In: SHIRANE, Haruo, SUZUKI, Tomi and LURIE, David (org.) **The Cambridge history of Japanese literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 737-747.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: tomo I**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROBERTSON, Jennifer. The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theater and beyond. **American Ethnologist**, [S.L.], v. 19, n. 3, p. 419-442, ago. 1992. Disponível em: <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/136411/ae.1992.19.3.02a00010.pdf>. Acesso em: 10 set. 2024.
- ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe Editora, 2019.

SAITO, Rika. Writing in female drag: gendered literature and a woman's voice. In: American Association Of Teachers Of Japanese. **Japanese Language And Literature**, Boulder, v. 44, n. 2, p. 149-177, out. 2010. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/41151372?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41151372?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 12 set. 2024.

SEBASTIÃO, Sónia. Sujeito pós-moderno: de andrógino a pós-humano. In: **Comunicação & Cultura**, N. 9 (2010): Pós-gênero, [S.L.], p. 59-75, 1 jan. 2010. Comunicação & Cultura. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/issue/view/44>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SHIKIBU, Murasaki. **O romance do Genji**: tomo I. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SHIKIBU, Murasaki. **O romance do Genji**: tomo II. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SHÔNAGON, Sei. **O livro do travesseiro**: 枕草子. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.

SUZUKI, Tae. A sociedade da época Heian. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 12, p. 133-142, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142620>. Acesso em: 15 set. 2024.

TAWADA, Yōko. **Memórias de um urso polar**. Tradução de Lúcia Collischonn Abreu e Gerson Roberto Neumann. São Paulo: Todavia, 2019.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

UENISHI, Jacqueline Yume. **O habitar no Japão**: a experiência em espaços reduzidos. 2021. 296 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: [https://repositorio.usp.br/directbitstream/887adff5-a3f7-46ea-a2e5-ebdcc0ef921d/2021\\_Jacqueline%20Yume%20Uenishi.pdf](https://repositorio.usp.br/directbitstream/887adff5-a3f7-46ea-a2e5-ebdcc0ef921d/2021_Jacqueline%20Yume%20Uenishi.pdf). Acesso em: 9 jul. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.