

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Espacialidades narrativas
Uma leitura de *An Artist of the Floating World*
de Kazuo Ishiguro

ROSE YUKIKO SUGIYAMA

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Patrícia Zuntini de Izarra

São Paulo
2009

AGRADECIMENTOS

A impossibilidade de dedicar-me, anteriormente, a um estudo literário de pós-graduação torna a apresentação desta dissertação de mestrado um momento, ainda que tardio, de realização que não teria sido possível sem a existência de instituições de ensino e de pesquisa como a Universidade de São Paulo, à qual, assim como às demais instituições públicas de ensino, quero registrar meu agradecimento como também ressaltar sua importância pela vocação de possibilitar aos cidadãos a formação e desenvolvimento intelectual, cultural e social por meio do acesso a diferentes áreas do conhecimento.

As dificuldades para a realização deste trabalho foram muitas e só puderam ser contornadas graças à compreensão e apoio daqueles que me incentivaram a perseverar em meus estudos nos Departamentos da FFLCH, e com os quais quero compartilhar este trabalho e profundamente agradecer:

À minha família, pelo constante apoio e solidariedade;

Aos funcionários e professores da FFLCH, pelo trabalho;

Às minhas amigas e colegas de graduação e pós-graduação com quem tive o prazer, durante esses anos, de compartilhar dúvidas, angústias e alegrias;

Às Profas Dras Claudia A. Pino e Gláucia R. Gonçalves pela atenção e presença em importantes momentos deste estudo;

E à Prof^ª Dr^ª Laura Patrícia Zuntini de Izarra pela grandeza e por ter me aceito como sua orientanda.

De modo simples e comedido, estas palavras apenas resvalam o que a elas subjaz, sincera e verdadeiramente.

RESUMO

Sugiyama, Rose Y. Espacialidades narrativas: uma leitura de *An Artist of the Floating World* de Kazuo Ishiguro, 2009, 148 p. Dissertação (Mestrado) - FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009

Nesta dissertação, o exame de *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro, adota a espacialidade como vetor interpretativo do romance. Ao considerarmos o espaço como um dado estruturante sobre o qual outros elementos narrativos se apóiam e se desenvolvem, apontamos alguns modos de tratamento do espaço na literatura para verificar as formas de sua consecução na obra. Embora o processo de rememoração do narrador protagonista envolva diferentes camadas temporais e espaciais, observamos a existência de um espaço primordial, a partir do qual todos os demais espaços são desdobrados, atuando como uma fonte de sentidos para as experiências vividas pelo protagonista. Pautada por sobreposições espaciais cujas camadas estabelecem relações de complementaridade, a narrativa cria um adensamento na significação dos eventos, dos conflitos e dos papéis vividos pelos personagens. Por meio de tais relações e na perspectiva das considerações críticas de Luis A. Brandão, Georges Poulet e Michel Foucault, buscamos analisar o espaço que rege este romance em suas funções e características heterotópicas.

Palavras chaves: Ishiguro, espaço, rememoração, sobreposições, heterotopias.

ABSTRACT

Sugiyama, Rose Y. Narrative spatialities: a reading of *An Artist of the Floating World* by Kazuo Ishiguro, 2009, 148 p. Dissertação (Mestrado) - FFLCH/DLM. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009

This dissertation examines *An Artist of the Floating World* by Kazuo Ishiguro through the category of space. Spatiality is considered a structuring element over which other narrative aspects develop. Some literary ways of space treatment are pointed out in order to verify how they function in this novel. The existence of a primordial space, through which all the other narrative spaces are unfolded, is observed as a source of meanings for the protagonist's experiences, even though his process of remembrance implies different levels of time and space. Oriented by spatial superposition, whose levels establish complementary relations, the narrative creates a density of meanings, conflicts, and characters' roles. Scrutinizing these relations and considering the critical approaches presented by Luis A. Brandão, Georges Poulet, and Michel Foucault, this dissertation analyses the space that rules this novel in its role and heterotopic features.

Key words: Ishiguro, space, remembrance, superpositions, heterotopias.

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação de mestrado teve início com as discussões do grupo de pesquisa registrado no Diretório do CNPq Narrativas Literárias e Identidades nos Espaços Diaspóricos de Língua Inglesa.

A escolha da obra *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro, premiada com o Whitbread Prize, deu-se em consideração ao seu significado na produção literária do escritor. Embora o autor tenha adquirido visibilidade internacional com *The Remains of the Day*, o terceiro de seus romances, por conta da premiação do Booker Prize, voltar a atenção ao seu segundo romance mostra-se pertinente não só porque este apresenta traços aos quais o autor se atém na construção de sua escrita literária, mas também porque trazer à reflexão obras de menor visibilidade, porém não de menor importância, contribui para uma abordagem mais enriquecedora da produção artística desse escritor.

Em *An Artist of the Floating World*, o narrador protagonista vê-se sob circunstâncias que o compelem a um processo de rememoração através do qual eventos do passado emergem, mesclam-se com os do presente e implicam uma dolorosa re-significação deste. Tal processo retrata o fluir das razões e das ações – com suas conseqüências – de uma existência, desenvolvendo-se a partir de circunstâncias nas quais os dados espaciais da narrativa exercem um papel fundamental na configuração das situações tecidas por conflitos que assolam a existência do protagonista.

A abordagem do espaço, uma categoria cuja amplitude conceitual perpassa diferentes áreas do conhecimento, requer delimitações necessárias, sem o que a consideração do objeto em questão, uma obra literária, perder-se-ia num vasto horizonte de vertentes conceituais. Assim, mantendo a atenção voltada ao romance de Kazuo Ishiguro, o objetivo proposto foi o

de analisar o modo como o espaço assume um papel estruturante da narrativa de sorte a permitir que outros elementos nele se apoiem e se desenvolvam.

Ao observarmos que um importante enlace entre os elementos da narrativa sustenta-se nesta espacialidade, verificamos que as camadas espaciais e temporais implicadas pelo processo de rememoração do protagonista convergem para a configuração de um espaço primordial a partir do qual os demais espaços narrativos são desdobrados. Assim, a fim de explicitar o modo como tais desdobramentos se efetivam, buscamos, com a ajuda de reflexões críticas sobre o tratamento do espaço na literatura, mapear os espaços narrativos e estabelecer entre eles as relações pertinentes.

Percebemos que as diferentes camadas espaciais estão orientadas por relações de justaposição e sobreposição, além de estarem perpassadas pelas temporalidades do passado e do presente. Esta percepção da estrutura narrativa permitiu-nos tecer considerações sobre o adensamento de significados existentes nos diferentes episódios da narrativa como também sobre a natureza heterotópica do espaço no romance em questão.

Finalmente, parece-nos importante indicar que na obra de Ishiguro delineiam-se configurações de formas narrativas pertinentes às investigações dos estudos literários contemporâneos, assim como abrem possibilidades de correlações com temas que perpassam a literatura tais como as relações entre história, memória e literatura, as narrativas do 'eu' e as formulações de lar e lugar na atualidade. Embora este estudo tenha dado ênfase aos aspectos espaciais de *An Artist of the Floating World*, esperamos que o tratamento dado a um aspecto composicional seja compreendido, não como uma delimitação que diminui a apreensão da obra, mas sirva para indicar a espessura da escrita literária de Ishiguro cuja densidade permite a abordagem de diferentes elementos para desvelar outros possíveis desdobramentos interpretativos.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 Capítulo I - A espacialidade em <i>An Artist of the Floating World</i>	27
2.1 Modos de tratamento do espaço	33
a) estruturação espacial	36
b) representação do espaço	39
c) espaço como focalização	44
3 Capítulo II - A Estruturação dos espaços narrados	58
3.1. A configuração espacial da narrativa	59
3.2 Os desdobramentos espaciais	64
a) the reception room	64
b) a sala de jantar e os bares	72
c) os meios de ligação: o corredor e a Bridge of Hesitation	84
d) a varanda e os espaços abertos	87
4 Capítulo III - Espacialidades em perspectiva	103
4.1 sala de piano	103
4.2 heterotopias	124
5 Conclusão	132
6 Referências.....	144

Um personagem ou é “real” ou é “imaginário”... Se você pensa assim, hypocrite lecteur, só me resta sorrir. Nem o seu próprio passado você julga inteiramente real. Você o enfeita, doura-o ou torna negro, censura-o, modifica-o de todo jeito ... em uma palavra, transforma-o em ficção e o coloca numa prateleira sob a forma de um livro de sua autobiografia romanceada. Nós todos fugimos da realidade. Essa é uma definição básica do Homo Sapiens.

John Fowles, *A Mulher do Tenente Francês*

INTRODUÇÃO

Kazuo Ishiguro, nascido em Nagasaki, em 1954, educou-se na Inglaterra desde a infância. Autor¹ de seis romances, a saber: *A Pale View of Hills* (1982), *An Artist of the Floating World* (1986), *The Remains of the Day* (1989), *The Unconsoled* (1995), *When we Were Orphans* (2000) e *Never Let me Go* (2005), Ishiguro recebeu os prêmios Winifred Holtby (1983), Whitbread (1986), Booker (1989) e o Cheltenham Prize (1995).

A produção literária de Ishiguro surge nos anos 80 e, portanto, num contexto cujas raízes formam-se desde a Segunda Guerra Mundial – da qual, dentre diversas conseqüências, seguiu-se o processo de descenso do poderio econômico e político britânico. Para Steven Connor (1996), a Inglaterra do pós-guerra apresenta uma dinâmica cujas facetas estão intrinsecamente ligadas entre si, tanto externamente com a configuração de polarizações militares, econômicas e políticas nas quais a Inglaterra assume papel secundário, como internamente, ao fim dos anos 70, com o término da política do Bem-estar social e a ampliação de medidas xenófobas (CONNOR, 1996; RUSHDIE, 1991), vista como reação do “sense of Englishness”² que, antes imperturbável, passa a enfrentar novos questionamentos.

¹ Kazuo Ishiguro também escreveu contos: “A Strange and Sometimes Sadness”, “Getting Poisoned” e “Waiting for J” publicados em *Introduction 7: Stories by New Writers*, 1981, e “A Family Supper” em *Firebird 2*, 1983, e em *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, 1987. Além dos contos, escreveu scripts para TV: *A Profile of Arthur J. Mason* e *The Gourmet*, e para cinema: *The Saddest Music of the World* e *The White Countess*.

² Esta expressão pode ser traduzida como “senso de inglesidade”, isto é, correlacionada à percepção dos elementos constitutivos de uma identidade britânica. Doravante, manteremos as expressões em língua inglesa sem notas de tradução por considerar que sua manutenção no original não dificulta o entendimento da exposição do texto. As citações críticas e ilustrativas serão apresentadas em original no corpo do texto e traduzidas por nós em notas de rodapé. No tocante ao texto literário, os extratos serão apresentados *ipsis litteris* por conta inexistência de uma edição em língua portuguesa da obra em estudo e para que o leitor possa observar a composição estilístico-artística de Ishiguro. A isto se acresce o fato de que este estudo, inserido no campo dos estudos linguísticos e literários em língua inglesa, entrelaça-se, inevitavelmente, com esta língua. Dado que, entendemos, não afasta nem o leitor interessado neste campo de estudos, nem o leitor em geral, na medida em que, no decorrer da exposição, os extratos são recuperados pela argumentação.

Por um lado, mudanças culturais, econômicas e políticas fizeram-se manifestar com a explosão de novas formas culturais e tecnológicas, estabelecendo um novo reajuste das relações entre arte, cultura e sociedade. Por outro, a expansão da área de serviços e consumo veio a alterar a configuração da economia num processo concomitante ao de mudanças na percepção de classes sociais, isto é, de que as formas cristalizadas de antagonismos de classes assumiram feições mais complexas nas relações e divisões de poder, apresentando muitas vezes intersecções entre interesses de grupos sociais focados em questões de gênero, etnia e identidade.

Tais mudanças produziram também uma redefinição da percepção de história, pois se antes se compartilhava a certeza de que a história da Inglaterra e a história do mundo tinham entre si uma relação especial – senão de identidade e coincidência, ou seja, como sendo um e mesmo desenvolvimento da cultura humana em geral – após a Segunda Grande Guerra, tal certeza torna-se cada vez menos crível ao mesmo tempo em que esta identidade passa a se despedaçar por dentro diante da multiplicação das novas percepções de pertencimento e autodefinição.

Para Connor, esse distúrbio no “sense of Englishness” e na percepção da coerência histórica provocou também uma pressão sobre as narrativas e sobre seu poder como meio de organização do mundo. Este crítico, apoiando-se em Foucault, considera que a busca de um Sujeito da história procurou sustentar-se nas formas narrativas, portanto, também nos romances, como meios pelos quais a ação simbólica realiza uma organização e compreensão do mundo. Ainda que as sociedades modernas promovam e privilegiem tais funções e poderes nas narrativas, a expressão da ação simbólica, ao assumir caráter transformativo, pode apontar para perspectivas subversivas e, dessa maneira, concorrer para as dificuldades em dar um sentido organizador ao mundo social à medida que se encaminham na direção do rompimento de formas e normas tanto literárias como históricas consolidadas.

Dentro do contexto delineado por Connor, Kazuo Ishiguro surge juntamente com outros autores de romances em língua inglesa cuja condição étnica e cultural contribui para uma reflexão de uma “Englishness” já não mais impassível e mais descentrada. De acordo com Robert Fraser (2000), as obras destes autores receberam maior visibilidade a partir da premiação do Booker McConnell Prize, a começar por Salman Rushdie em 1981, J.M. Coetzee em 1983, Keri Hulme em 1985, Peter Carey em 1988, Kazuo Ishiguro em 1989, Ben Okri em 1991, Michael Ondaatje em 1992 e Arundhati Roy em 1997³. Esta dinâmica que movimenta a crítica, a teoria e escritores é notada pelo próprio Ishiguro em entrevista a A. Vorda e K. Herzinger (1991 apud WONG, 2000, p.7)⁴:

[...] That was a really symbolic moment and then everyone was suddenly looking for other Rushdies. It so happened around this time I brought out *A Pale View of Hills*. Usually first novels disappear, as you know, without a trace. Yet I received a lot of attention [...] I know why this was. It was because I had this Japanese face and this Japanese name and it was what was being covered at the time [...]⁵

Inevitavelmente, a abordagem da produção literária de Ishiguro, por parte da maioria dos seus críticos, restringiu-se a considerações estereotipadas e, neste sentido, balizadas pelo que Edward Said (1978) nomeou de “orientalismo”, isto é, noções construídas pelo Ocidente sobre o que é oriental ou derivado do Oriente, quase sempre reproduzindo generalizações grosseiras e errôneas na constituição de um Outro não-ocidental.

³ O crítico inglês Robert Fraser nota que a crítica e a teoria literária, no contexto do período pré e pós-independência das colônias britânicas, problematiza certos termos utilizados para dar conta da produção literária de então: “Commonwealth Literature”, “New Literatures in English” e “Postcolonial Literatures”, considerando, concomitantemente, o efeito das diversas premiações literárias européias, dentre as quais inclui o Booker Prize.

⁴ Vorda, Alan, and Herzinger, Kim, ‘An Interview with Kazuo Ishiguro’, *Mississippi Review*, 20 (1991), p.131-54.

⁵ “De fato, aquele foi um momento simbólico e, então, repentinamente, todos estavam procurando por outros Rushdies. Ocorre que, neste período, eu trouxe *A Pale of Hills* à baila. Geralmente, como vocês sabem, os romances iniciais desaparecem sem deixar vestígios. Entretanto, eu recebi muita atenção [...] eu sei o porquê disso. Foi porque eu tinha este rosto japonês e este nome japonês e era isto o que estava sendo considerado naquele momento”.

Embora suas raízes nipônicas sejam inegáveis e se façam presentes nas suas obras, alguns críticos apontam para aspectos que ultrapassam as características concernentes à etnicidade do autor e de suas obras, o que pode ser rapidamente ilustrado por Malcolm Bradbury (1994 apud WONG, 2000, p.12), ao observar em Ishiguro uma mescla de diferentes formas de ficção “to create an international, late-modern fictional voice that is [...] larger than any individual culture”⁶, ou ainda por Rushdie, em seu comentário sobre *The Remains of the Day*, ao dizer que “sob a falsa aparência de calma dada pela superfície do romance existe uma turbulência tão intensa quanto lenta [...] uma subversão brilhante dos estilos ficcionais dos quais, a princípio, parece provir” (RUSHDIE,1991, p.280).

Por sua vez, Cynthia Wong (2000) endossa a recusa de uma abordagem restritiva, relacionada a uma “Japaneseness”⁷ que conformaria a produção literária de Ishiguro, insistindo que, embora sua fama e evidência estivessem ligadas com sua condição bi-cultural, Ishiguro faz uso de um “background” oriental construído imaginariamente como ponto de partida para orquestrar temas que considera universais. Assim, para além dos aspectos identitários relacionados ao autor e sua obra, vieses mais amplos perpassariam sua produção literária e permitiriam apontar para outras possibilidades interpretativas.

Dentre elas, uma caminharía em direção aos estudos pós-coloniais. Talvez algumas objeções sejam colocadas no sentido de questionar as possíveis correlações das reflexões pós-coloniais às obras desse autor em vista tanto de sua condição nipo-britânica como também pelos contextos retratados em suas obras. Afinal, Japão e Inglaterra estabeleceram-se como centros imperialistas, como pólos de exploração de países colonizados, o que, portanto, não

⁶ “para criar uma internacional, tardo-moderna voz ficcional que é [...] mais ampla do que qualquer cultura particular”

⁷ Lewis faz uma distinção entre os termos “japaneseness” e “japonaiserie”, este como “a word commonly used in art contexts to refer to a representation of Japan through a cluster of conventionalised signs. It is the opposite of Japaneseness. Japaneseness equals essence, core; Japonaiserie connotes contingent and surface” (p.53)

justificaria a aplicação de termos dessa perspectiva crítica visto que esta se volta para a experiência política e cultural própria dos países que se sublevaram contra o jugo colonial.

Todavia, Lewis (2000) contrapõe-se a essa objeção ao considerar a posição de Ishiguro como alguém “‘*stuck on the margins*’, thereby aligning himself with the postcolonial emphasis on the marginal, the liminal, the excluded” (Lewis 2000, p.13)⁸ e associado a escritores como Ben Okri, Michael Ondaatje, Vikram Seth e Timothy Mo, entre outros. Assim, e mesmo que alguns críticos sejam mais céticos quanto à presença de questões pós-coloniais na obra de Ishiguro, para Lewis não está invalidada uma leitura da escrita de Ishiguro dentro do horizonte das reflexões pós-coloniais.

Segundo a abordagem de Lewis (2000), a obra *The Remains of the Day* converge para esse horizonte na medida em que “is frequently perceived as ‘a stroke of the decolonising pen’, for seemingly attacking the imperial pretensions of a fading British Empire”⁹ (Ibid, p.14). Poderíamos acrescentar, em aproximação com Lewis, que a obra *AFW* embute críticas à história imperialista, neste caso, japonesa, ao retratar a trajetória político-artística do protagonista Ono, e ainda que *When We Were Orphans*, ao referir-se à presença britânica na China durante os séculos XIX e XX, converge para a sustentação da abordagem sugerida por Lewis (2000) por trazer à tona eventos relacionados à questão do ópio que causaram certos constrangimentos ao autor¹⁰.

⁸ “firmemente ligado às margens, desse modo alinhando-se com a ênfase pós-colonial sobre o marginal, o liminar, o excluído” (grifo de Lewis às palavras extraídas de Ishiguro em entrevista a Vorda e Herzinger, ver nota 4).

⁹ “é frequentemente considerado em seu viés anti-colonialista em vista do aparente ataque às pretensões imperialistas de um enfraquecido Império Britânico”

¹⁰ Quando da primeira publicação de *When We Were Orphans*, Ishiguro sofreu processo judicial que o obrigou a alterar o nome da Companhia Butterfield & Swire para Morganbrook & Byatt. O processo movido pela Cia John Swire & Sons Ltd contra Faber and Faber e Kazuo Ishiguro argumentava que o nome utilizado pelo escritor fazia referências danosas à imagem da companhia por conta de sua atuação na China e dos eventos relacionados à guerra do ópio.

Somando-se a esses aspectos, poder-se-ia considerar algumas questões que perpassam a teoria pós-colonial no tocante não apenas à história das lutas de resistência dos povos colonizados, mas também em relação às conseqüências desses embates políticos e culturais na contemporaneidade, o que envolveria novas configurações econômico-culturais e também demográficas. Tais configurações demandariam reflexões sobre termos como lugar, lar e língua, por exemplo, na medida em que relações de proximidade, distância e diferença sofreram alterações decorrentes da percepção e da compressão de tempo e espaço vivenciados pela contemporaneidade.

Nesta perspectiva, poderiam ser considerados estudos como de Rosemary M. George (1999) e Avtar Brah (1998), por exemplo. Ao analisar o conceito de “home” como um aspecto central nos romances escritos em língua inglesa, as reflexões de Rosemary M. George (1999) contribuem para a compreensão da noção de pertencimento. Esta crítica aponta para as relações de proximidade, distância e diferença que envolvem tal noção, assim como as suas diferentes reformulações que permitem sua realização e expressão em diferentes narrativas¹¹.

Por sua vez, ao pensar o horizonte das experiências diaspóricas, Brah toma o termo diáspora como um conceito que historiciza diferentes trajetórias e pressupõe uma rede de relações entre diferentes campos para dar conta da experiência contemporânea. Sua abordagem demanda uma postura investigativa que considera tanto as circunstâncias da saída de um lugar como a do assentamento em outro. Tais circunstâncias envolvem relações de poder entre diferentes grupos e entre diferentes representações destes na medida em que estão imbricadas com processos de inclusões/exclusões sociais e políticas e também de criações de

¹¹ Para esta crítica, um aspecto central dos romances escritos em língua inglesa entrelaça-se com o conceito de ‘home’ o qual é examinado através de diferentes narrativas tais como as de cunho nacionalista, as produzidas por mulheres britânicas em sua estadia na Índia, as obras de Joseph Conrad e os romances de imigrantes. George sustenta que a noção de ‘home’ é organizada por um princípio básico de inclusão/exclusão que, juntamente com fatores como raça, gênero e classe, atua como determinação ideológica do sujeito. Assim, as noções de pertencimento, de possuir um lar e um lugar para si envolvem relações de distância e diferença que estabelecem o que George nomeia de ‘locations’: “positions from which distance and difference are formulated and homes are made snug (p.2), indicando uma perspectiva que recusa reduções a mapas geo-políticos ou vinculações inevitáveis à perspectiva nacionalista.

formas de coexistência. Recusando os binarismos comuns às construções generalizantes de “nós” e de “outros”, Brah problematiza categorias socialmente construídas para apontar a multi-axialidade da experiência diáspórica e ressaltar a necessidade de observarmos as intersecções entre várias categorias, tais como de gênero, raça, classe, religião, língua e gerações.

Suas considerações sobre práticas e discursos racializados (fatores de racialização como cor, fisionomia, religião, e práticas de insularidade e/ou solidariedade entre grupos) são importantes para apontar a articulação dessas experiências com campos de poder sócio-político e para revelar relações entre as diferentes modalidades de poder. Entretanto, o aspecto que aqui importa advém de uma decorrência do conceito de diáspora, ou seja, como um desdobramento que ao se substancializar num lugar determinado, o faz como espaço diaspórico.

Tal espaço, de natureza multi-axial, envolve não só os que migraram e seus descendentes, mas igualmente os que são construídos ou representados como nativos. Portanto, o espaço diaspórico diz respeito tanto a autores, nas palavras de Rushdie, “traduzidos” ou “in-between” como ele próprio, Ishiguro, Okri e tantos outros, e também a autores “nativos” cuja “Englishness” é tida como autêntica.

Caracterizado seja como aspecto típico da contemporaneidade, seja como resultado do processo de globalização, seja como esgarçamento das marcas espaciais e temporais que ora se encontram numa relação de compressão, como afirma Hall (1997), o fato é que o espaço diaspórico representa uma experiência de convivência nem sempre confortável, pelo contrário, sempre tensa e conflituosa. Do ponto de vista artístico-cultural, é plausível supor que tal convivência tenha promovido um diálogo literário amplo entre obras e autores e, embora, evidentemente, tal diálogo tenha sempre existido, talvez agora o modo como isso

ocorra seja mais intenso que outrora de modo que os cruzamentos a que Brah se refere tornam essa intensidade mais complexa e problemática.

Assim, complementarmente ao contexto cultural apresentado por Connor (1996), Kazuo Ishiguro e suas obras inserem-se nesse plano de diferentes cruzamentos pelos quais perpassam os eixos da multi-axialidade da contemporaneidade e que, portanto, ultrapassa abordagens unicamente centradas na etnicidade ou “Japaneseness” do autor e sua produção literária. Partindo de uma perspectiva mais ampliadora do tratamento das obras de Ishiguro caberia, além dos aspectos acima indicados, apontar pelo menos mais um: a relação das narrativas com a memória e a história.

Segundo Lewis (2000) e Wong (2000), *A Pale View of Hills* e *The Remains of the Day* são obras cujas características aproximam-se das presentes em *An Artist of the Floating World*, o que indicaria o delineamento de um conjunto, talvez uma trilogia, com traços estilísticos convergentes, como diz Lewis (2000):

[...] The sub-plot of *A Pale View of Hills*, and its examination of shame and guilt, is displaced on to the centre-stage of *An Artist of the Floating World* [...] The dilemma of the central character, Masuji Ono, is a refiguration of the plight of Ogata (personagem do primeiro romance), as he struggles to justify his previous nationalist sympathies in the light of his post-war loss of reputation. Ishiguro frequently returns to the same themes throughout his fictions, teasing them out in different ways [...](p.48)¹²

¹² O enredo secundário de *A Pale View of Hills*, o exame sobre a vergonha e a culpa, é transposto para o centro de *An Artist of the Floating World* [...] O dilema do personagem central, Masuji Ono, é uma re-figuração da angustiada condição de Ogata (personagem do primeiro romance) na medida em que ele luta para justificar suas anteriores afinidades nacionalistas à luz da perda de sua reputação no pós-guerra. Ishiguro frequentemente volta-se para os mesmos temas ao longo de sua ficção, manuseando-os de diferentes modos.

Lewis também observa que temas, contexto e personagens, presentes no conto *The Summer After the War*, são recuperados e retrabalhados nas obras de maior extensão, os romances. Neste conto, Ichiro narra sua visita à casa do avô, um pintor envolvido com propaganda nacional-imperialista, cuja casa fora danificada pela guerra. Embora os personagens assumam papéis diferentes, Ishiguro utiliza os mesmos nomes: Setsuko, Noriko e Matsuda para diferentes narrativas (p.48-9).

Em relação a *The Remains of the Day*, Lewis (2000) considera que esta obra “is about denial and its corrosive consequences, a theme linking the novel with *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World*”¹³ (Ibid, p.88). Assim como Ono, Stevens deseja esquecer o passado, pois encará-lo significa reconhecer o desperdício de uma vida dedicada a “altos” interesses e valores: no caso de Stevens, representados pela posição pró-nazista de Lord Darlington, e no caso de Ono, pelas atrocidades da ação japonesa na Manchúria. Por sua vez, Wong (2000) afirma que:

[...] Like Ono, he [Stevens] comes to believe fully in his version of events [...] Like Etsuko and Ono, who admit to a failing memory, Stevens also asserts that he is remembering only as well as he can...Like those narrators, the gaps and inconsistencies in memory sometimes appear genuine. However, as in the two earlier novels, the emphasis on uncertainty also serves to distort and confuse versions the narrator desired to remain unexposed [...] (p.53-54)¹⁴

Ainda que algumas características sejam comuns a todos os seus romances, por exemplo, a presença de narradores (dramatizados) protagonistas de primeira pessoa e de digressões rememorativas, em *The Unconsoled*, seu quarto romance, Ishiguro apresenta uma busca por novas configurações narrativas que diferem das trabalhadas nos romances iniciais. Essa tentativa, não muito apreciada ou compreendida pelo público, conforme atestam os críticos Wong (2000) e Lewis (2000), não foi retomada em seus dois últimos livros e o escritor parece retornar ao estilo adotado inicialmente por meio do qual tece temas relacionados à interioridade de personagens envoltos por conflitos que a eles impingem uma condição problemática.

¹³ “trata da não-assunção (de responsabilidades) e suas consequências corrosivas, um tema que liga os romances *A Pale View of Hills* and *An Artist of the Floating World*”

¹⁴ “Como Ono, ele [Stevens] passa a acreditar plenamente na sua versão dos eventos [...] Como Etsuko e Ono, que assumem as falhas de sua rememoração, Stevens também declara que tenta recordar o melhor possível... Como naqueles personagens, as falhas e inconsistências da rememoração às vezes parecem genuínas. Entretanto, como nos dois primeiros romances, a ênfase nas incertezas serve também para distorcer e confundir versões que o narrador deseja não expor”.

Ao fazer uso de narradores (dramáticos) de primeira pessoa em todos os seus seis romances, Ishiguro parece explorar a situação de protagonistas que, no trânsito por diferentes espaços, buscam referências tanto de si próprios como também dos outros e do mundo. Nesse processo, os eventos do passado e do presente emergem dos espaços nos quais os personagens estão inseridos e revelam uma passagem e uma mudança, não apenas por espaços, mas também das consciências de si mesmos.

Em seus três primeiros romances, o processo de rememoração retrata a experiência de protagonistas que se voltam para eventos passados numa tentativa de compreender sua condição presente e justificar as razões e conseqüências de seus atos. Embora tal tentativa ao concluir-se delineie momentos epifânicos, no desenrolar do processo, ela se mostra incompleta e frustrante na medida em que os narradores ao viverem a experiência de resgate dos eventos fazem-no de modo solitário e distorcido, de sorte que suas reflexões não se coadunam com a de seus pares ou se dão em contraste com o contexto em que estão inseridas.

Segundo Randall Bass (1991), as narrativas de Ishiguro tratam a memória como meio para reconsiderar o passado que insiste em assombrar o presente. Para o crítico, os protagonistas de Ishiguro buscam superar a experiência da perda numa tentativa de dar sentido ao passado através da rememoração.

Em *An Artist of the Floating World*, no contexto do pós-guerra, Ono vê-se obrigado a repensar certos episódios de seu passado cujos fios emaranharam-se com as circunstâncias matrimoniais de sua filha Noriko. Por meio de digressões, Ono narra seu passado como artista cujo prestígio e reconhecimento no período imperialista dera-se graças à produção de material de propaganda que incentivava e enaltecia a ação japonesa na Manchúria. Finda a guerra, o contexto histórico e cultural transforma-se completamente, obrigando Ono a repensar suas ações passadas e lidar com as dificuldades que elas lhe causam no pós-guerra. Sua posição social altera-se acompanhando as mudanças do novo cenário e, embora Ono aja

aparentemente em conformidade com a situação, na verdade ele é confrontado por ela, a ponto de os conflitos com o mundo ao seu redor o levarem a distorcer os eventos passados e presentes através de supressões e silêncios.

De modo semelhante, *A Pale View of Hills* apresenta uma narrativa baseada no processo de rememoração e no trânsito por diferentes contextos que mobilizam a reflexão da protagonista. Etsuko narra a história de sua vida no Japão do pós-guerra. Suas memórias são marcadas por personagens que buscam uma nova condição de existir no mundo. Algumas delas são frustradas nessas tentativas, por exemplo, sua vizinha, viúva e mãe de uma pequena menina, torna-se amante de um americano numa desesperada tentativa de sair do Japão destruído pela guerra. A própria Etsuko, embora tenha se afastado daquele ambiente arruinado, carrega as marcas da destruição – enfatizadas pelo suicídio de sua filha – e vive atormentada por um passado que ela busca de algum modo apaziguar.

Em *The Remains of the Day*, Stevens, depois de servir em Darlington Hall como mordomo por cerca de quarenta anos, realiza uma viagem de alguns dias ao interior do país. A viagem é vislumbrada por Stevens como a oportunidade de ter Miss Kenton mais uma vez trabalhando a seu lado, como no tempo em que ambos serviram a Lord Darlington. No entanto, no contexto da década de 50, a propriedade passa a pertencer a um rico americano e, além disso, Miss Kenton já havia muitos anos se tornado a Mrs Benn. A viagem em direção ao interior e ao encontro de Miss Kenton/Mrs Benn é uma viagem ao passado de Stevens na qual emergem os eventos que marcaram sua existência no período do entre-guerras. A passagem pelos lugares de sua jornada entrelaça-se com os eventos rememorados e traz à tona as dificuldades do protagonista em lidar com sua própria consciência e realidade.

A Pale View of Hills, *An Artist of the Floating World* e *The Remains of the Day* são obras cujas estruturas narrativas conduzem o leitor a uma jornada em direção às mentes e memórias dos protagonistas. Para Bass (1991), tais memórias não se desenvolvem numa

dimensão estritamente política e, embora compartilhando relações com os eventos amplos da história mundial, não devem ser considerados romances históricos. O que é relevante para Bass (1991) é que estas obras se constituem em retratos psicológicos de como os personagens lidam com estes eventos traumáticos. Deste modo, o passado que se delineia é aquele que os indivíduos interpretam e constroem na busca de um sentido para sua existência.

Assim como Bass (1991), Wong (2000) e Lewis (2000) abordam as obras de Ishiguro em registro diverso ao de romance histórico. Mesmo assim, Lewis (2000) não deixa de notar as correlações que os romances de Ishiguro estabelecem com eventos históricos em vários momentos da narrativa¹⁵. Decorrentes dessas observações, aspectos quanto às relações com a História emergem, colocando a memória como seu ponto de articulação.

Como vimos, as narrativas desenrolam-se a partir de um processo de rememoração dos protagonistas, são narrativas que se pautam na memória como fonte da construção da experiência e do conhecimento. Embora a consideração da memória como tal seja algo problemático¹⁶, as considerações de Dominik La Capra permitem lidar com essa região

¹⁵ Lewis observa, por exemplo, que a menção feita na primeira parte de *An Artist of the Floating World* (I parte, October, 1948, p22) ao militar executado como criminoso de guerra refere-se ao general Hideki Tojo. Nomeado primeiro ministro em 1941, após a rendição japonesa, Tojo é sentenciado e levado à forca no ano de 1948. Lewis ainda cita que a instituição Nika Society, existente nos anos 30 e encabeçada por Genji Matsuda, é representada literariamente como sendo Okada-Shingen Society, na qual o personagem Chishu Matsuda atua como representante e como mentor político de jovens artistas que, tal como Ono, são atraídos para atuarem na promoção do estado imperialista. Percebe-se que dados históricos relacionados com a ocupação americana estão presentes tanto em *An Artist of the Floating World* como em *A Pale View of Hills*. Também de modo semelhante, nota-se que em *The Remains of the Day*, o contexto dos anos 50, em especial a crise do canal de Suez, marca o descenso do império britânico representado tanto pelo ostracismo ao qual Lorde Darlington é destinado como também pela trajetória do próprio Stevens que ao fim de sua carreira passa a servir Mr Faraday, um rico empresário americano que compra, junto com a mansão e a mobília, a figura genuinamente britânica do mordomo como emblemática de uma Inglaterra áurea que então, no contexto dos anos 50, torna-se apenas mítica.

¹⁶ A natureza problemática da memória poderia ser ilustrada por *Lembranças Encobridoras*, *O Mecanismo Psíquico do Esquecimento* e *Notas sobre o Bloco Mágico*, textos em que Freud trata dos mecanismos da rememoração. O primeiro destes textos retrata a situação de um homem atormentado por um sonho cujo processo de análise caminha paralelamente ao da lembrança de diferentes situações e tempos de sua vida. Por um momento, surge o questionamento quanto autenticidade da matéria retratada no sonho, se algo pertencente a uma vivência real ou mera imaginação fantasiosa. Embora as feições ficcionais estejam presentes, Freud insiste na autenticidade da matéria retratada como um dado real da vivência e aponta que o seu conteúdo serve aos propósitos de representação e recuperação de aspectos reprimidos. Freud considera que o valor dessa rememoração reside no fato dela representar na memória impressões e pensamentos cujos conteúdos se ligam por elos simbólicos ou de semelhanças. Percebe-se, então, que certos dados da experiência não se perdem,

fronteira entre História e Literatura de modo menos exclusivo, isto é, superando oposições binárias que tomam a memória ora como matriz da matéria histórica, ora como antítese, como o que define a história pelo seu contrário, ou seja, como pura ficção.

Ainda que a memória apresente-se sempre com lapsos e falhas, para La Capra ela não deixa de ser crucial para o conhecimento porque pode ser informativa – não em termos de acuradas representações de eventos, mas em termos da sua assimilação por parte dos participantes neles, daqueles nascidos posteriormente e também por parte do historiador ou do analista.

Nesse sentido, a memória coloca para a história – e entendemos também para a literatura – questões que ainda estão vivas ou investidas de valor, questões que por sua vez, devem ser pensadas criticamente a fim de colaborarem para uma tentativa mais ampla de lidar com um passado que se perpetua. La Capra também aponta para a necessária reflexão quanto às “posições de sujeito” assumidas pelos que se envolvem com o conteúdo da história, pois para este historiador de tais posições depende a perspectiva de uma agenda atenta tanto às necessidades do presente quanto a necessidade de trazer à tona com acuidade e clareza questões para a apreciação do que é relevante para a vida social e política presente e futura¹⁷.

embora reprimidos e revestidos de mediações, eles vêm à tona reclamando seu lugar na significação dessa experiência por meio das possibilidades representacionais do pensamento e da linguagem. Embora a abordagem psicanalítica contribua para o entendimento da rememoração efetuada pelos narradores de Ishiguro, nossa opção seguiu outro registro.

¹⁷ Para La Capra, o testemunho, é mais do que uma fonte na medida em que coloca desafios que apontam para o modo pelo qual o historiador ou analista torna-se uma testemunha secundária, e como tal, sofre uma relação transferencial que implica a necessidade de trabalhar uma posição de sujeito com relação àquele que testemunha e com relação à matéria investigada. Apesar de uma distinção inicial entre testemunha primária e testemunha secundária, La Capra considera nenhuma memória é puramente primária. A memória é sempre afetada por elementos não derivados da experiência em si e, no tocante ao trauma, a memória é sempre secundária porque o evento traumático cria um vazio que não se integra à experiência e cuja reconstrução é efetuada por traços e efeitos. Assim, não há acesso completo à experiência mesmo para a testemunha original e menos ainda, portanto, para o historiador ou testemunha secundária. A memória recuperada seja por aquele que é seu depositário, seja pelo romancista, seja pelo historiador é sempre secundária. A memória recuperada é sempre perpassada ou mediada pela confluência de forças inconscientes ou deliberadas que reconstróem um conteúdo, a princípio perdido, tornando a matéria da memória em um conteúdo representável através de meios apropriados para sua reconstrução.

A consideração do caráter narrativo da história, isto é, da estrutura literária em sua escrita, conforme apontado por La Capra e Hayden White¹⁸, implicou o questionamento da visão cientificista em seu tratamento. Embora o exame e análise dos objetos da história, relíquias e documentos, por exemplo, constitua uma metodologia e uma perspectiva própria que impede a história de tornar-se uma literatura puramente criativa, a ampliação da erudição histórica levou ao entendimento de que outras formas da imaginação como a literatura e a filosofia são cruciais para a ampliação do conhecimento histórico.

Radicalizando o caráter narrativo da história e, conseqüentemente, questionando a possibilidade de uma clara distinção entre história e literatura, Linda Hutcheon (1991) propõe a denominação “metaficção historiográfica” como termo para articular a formulação de uma poética pós-moderna¹⁹. Este termo designa romances que, embora auto-reflexivos, “também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (p. 21) de tal maneira que a relação com a história e a forma como esta relação se estabelece funda-se sobre a noção da presença do passado. Assim, uma chave interpretativa para uma abordagem de *An Artist of the Floating World* estaria indicada na medida em que diferentes camadas temporais são entrelaçadas tanto em virtude do processo de rememoração do protagonista como também pelas referências históricas mencionadas anteriormente (cf. nota 15).

Polemizando com Jameson, a autora enfatiza que a relação com a história não se reduz a um escapismo nostálgico, de busca de um passado edênico, mas permite um repensar crítico no qual a ironia assume papel fundamental como meio pelo qual pode-se reavaliar o passado da arte e da sociedade, assim:

¹⁸ Ver Literatura, Crítica e Imaginação Histórica: o desafio de Hayden White e Dominik La Capra, in *A Nova História Cultural*, org. Lynn Hunt, 1992. L.Kramer estuda os modos de análise que esses dois historiadores utilizam em associação à literatura.

¹⁹ Hutcheon traça os elementos de uma poética do pós-modernismo como “uma estrutura conceitual flexível que possa constituir e conter a cultura pós-moderna e os vários discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela” (p.11) e aponta a paródia irônica articulada a considerações históricas e ideológicas como um dos seus constitutivos fundamentais.

[...] A ironia não é contrária à seriedade. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos ou fazemos, e é por meio da parodia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que foi “dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica [...](HUCTHEON, 1991, p.42)

O caráter irônico dessa relação com o passado implica, dentre outros aspectos, um questionamento das narrativas-mestras, isto é, dos sistemas de conhecimento cuja pretensão à verdade é marcada por um caráter de apreensão totalizante da experiência. Como consequência desse questionamento, a noção de subjetividade desestabiliza-se como entidade una, coerente e fonte geradora de significados. Assim, na ficção, “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar ou deliberadamente provisórios e limitados – *muitas vezes enfraquecendo a sua própria consciência aparente*” (Id, p.29, grifo nosso).

Pautada pela memória, a narrativa de *An Artist of the Floating World* desenrola-se sobre lapsos e incertezas das vivências do protagonista e, neste sentido, associa-se ao questionamento das narrativas-mestras na medida em que aspectos históricos são incorporados ao mesmo tempo em que, intencionalmente, distorcidos ou re-configurados com vistas a “ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (Id, p.152). Nesta perspectiva, as inserções e referências históricas são trabalhadas com vistas à problematização das certezas da história, o que resulta em dificuldades de acessibilidade aos acontecimentos por conta de que a forma e o sentido não estão neles, mas na natureza discursiva da história e da ficção que se constituem em sistemas de significação que visam dar sentido ao passado.

As considerações de La Capra e Hutcheon, no tocante a desestabilização das certezas história, seja ela coletiva ou individual, permitem aproximar-nos da natureza do espaço das memórias presente em *An Artist of the Floating World* na medida em que uma das dimensões

de suas incertezas e falhas rememorativas do protagonista está associada ao questionamento das narrativas em sua pretensão de entendimento pleno e abrangente da experiência social, política e cultural. Esse espaço ocupado pela memória em suas relações com a história e o conhecimento da experiência mostra-se um espaço de natureza fugidia e incerta, de um lado, corroborando os apontamentos desses críticos e, de outro, revestindo-se de especificidades que esta dissertação buscará examinar.

Delimitação do objeto: a forma do espaço na narrativa de *An Artist of the Floating World*

Assim como o tratamento de toda obra literária depara-se com inúmeros caminhos interpretativos, a abordagem de *An Artist Floating World*²⁰ aponta para diversas perspectivas concernentes sejam aos elementos intrínsecos como, por exemplo, ponto de vista, personagem, espaço e tempo, sejam a aspectos extrínsecos entrelaçados e mediados por relações com a história e a sociologia, entre outros campos do conhecimento, que problematizam as configurações político-culturais e identitárias do contexto no qual se faz presente enquanto obra literária.

Dentre estas diferentes possibilidades e no percurso de objetivação do tratamento da obra *AFW*, consideramos o plano do espaço da narrativa como um elemento que, em nosso entender, contribui para compreensão da riqueza artística do romance e, nesse sentido, possibilita ampliar o entendimento da obra de Kazuo Ishiguro na medida em que tal aspecto não fora observado pelos críticos do escritor aos quais tivemos acesso. Assim, o objetivo desta dissertação delineou-se com vistas à abordagem do espaço, um aspecto formal da estrutura narrativa, na tentativa de compreender como tal aspecto sustenta a narrativa de *AFW*.

²⁰ Doravante denominada como *AFW*.

Os apontamentos quanto a possíveis vias interpretativas, apresentadas com o intuito de contextualizar o campo crítico-teórico no qual a produção literária de Ishiguro está inserida, não se constituem em simples moldura contextual, mas coadunam-se com a forma do espaço literário presente nas obras do autor.

O enfoque sobre a espacialidade poderia ser questionado ao se considerar que *AFW* apresenta um narrador de primeira pessoa em processo de rememoração, o que apontaria para uma primazia das questões concernentes ao tempo ou às formas da temporalidade na abordagem do romance. Ou seja, dado que a narrativa de *AFW* retrata o processo de rememoração de um narrador protagonista de primeira pessoa não seria o elemento temporal o vetor mais apropriado para propor uma abordagem desta obra? Por que escolher dados espaciais como os aspectos de maior peso na estruturação narrativa? A temática das relações entre passado e presente em suas sobreposições e vinculações não apontaria prioritariamente para questões temporais em suas configurações sócio-históricas envolvendo a condição de existências individuais em seus conflitos sociais? Ou ainda:

[...] Como pode uma história ter uma construção espacial, considerando que nela certas coisas devem acontecer e algum tempo, embora breve, deve ser consumido? Como pode o tempo ser subordinado em qualquer sentido, visto que todo romance por necessidade registra o passar do tempo? [...](MUIR, 1928, p.36)

Além destas questões, outras quanto ao foco narrativo, dentre outros aspectos formais, poderiam levantar seus direitos de prevalência na interpretação. Mas, embora os caminhos para a abordagem de *AFW* sejam vários, assim como o são para toda obra literária, a escolha de um deles não exclui a pertinência e a importância dos demais, e nesta gama de possibilidades parece residir também o que consideramos ser a riqueza e a espessura literária da obra em questão.

Ademais, pretender um aprofundamento da configuração do espaço em *AFW* não implica desconsiderar a confluência de cada elemento da estrutura narrativa na constituição da obra literária como um todo indivisível. Embora certos de que tais elementos estão intrinsecamente inter-relacionados na tessitura literária, nosso intento é o de propor um vetor de interpretação dessa obra através do espaço da narrativa, o que implica, portanto, num recorte para a abordagem que não se quer limitadora, mas explicitadora da reflexão à qual aqui se pretende dar forma.

Nessa perspectiva, o capítulo I inicia-se com uma breve indicação da estrutura narrativa de *AFW* para, em seguida, apresentar algumas abordagens sobre o espaço literário que contribuíram para este estudo. À guisa dos apontamentos de Luiz A. Brandão (2005, 2007) sobre os modos de tratamento do espaço no gênero romance, as reflexões de críticos como Joseph Frank (1963), Georges Poulet (1992), Jean Pouillon (1974) e Wayne Booth (1980), dentre outros, são consideradas em articulação com os elementos narrativos presentes na obra em questão.

No capítulo II, distanciando-se da referência bachelardiana do espaço da intimidade, nossa atenção volta-se para a configuração de um espaço primordial (a casa do protagonista) a partir do qual os demais espaços narrativos são desdobrados. Aqui, os elementos espaciais são analisados como os constituintes narrativos que, além de propiciarem o movimento do tempo, da consciência e da ação do protagonista, fazem emergir sobreposições de espaços, de conflitos e de papéis desempenhados pelos personagens.

Após considerar os espaços narrados, outras questões emergiram no tocante à forma e à natureza da espacialidade presente na obra, o que nos levou a pensar a presença de ligações entre estes espaços, ou seja, se a existência de um espaço primordial exerce um papel importante como fonte de desdobramentos de outros espaços narrativos, então, estes espaços ligam-se entre si por conta da natureza configuradora daquele espaço primeiro – seja

horizontalmente, por justaposições, seja verticalmente, por sobreposições – como também por cruzamentos de características heterotópicas que levam a um adensamento das significações presentes em cada espaço narrado, aspectos que trataremos no capítulo III, à luz das considerações críticas de Osman Lins (1976), Georges Poulet (1992) e de Michel Foucault (2001).

Finalmente, algumas indagações delinearam-se no sentido de considerar alguns desdobramentos investigativos em vista de que as delimitações deste estudo depararam-se com diferentes caminhos interpretativos, sempre tão múltiplos no tratamento da obra literária. Restrito a breves apontamentos, a retomada de algumas reflexões de Rosemary George (1999), Barry Lewis (2000) e Linda Hutcheon (1988), por exemplo, visaram apenas indicar possibilidades ligadas às feições e representações próprias à contemporaneidade, na qual configurações da existência humana dão-se tanto no entrelaçamento de experiências de deslocamentos, que afetam a maneira de pensar e de existir, como no cruzamento com um contexto de conflitos sociais, políticos e culturais que apontam para o rompimento de fronteiras estabelecidas e compelem a um re-pensar das referências e configurações de espaços imaginários e não imaginários.

CAPITULO I

A Espacialidade em *An Artist of the Floating World*

AFW retrata o processo pelo qual Ono, o narrador protagonista, é impelido a tomar medidas relacionadas às negociações matrimoniais de sua filha. As circunstâncias levam-no a um resgate das memórias cuja seqüência não-cronológica intercala eventos do tempo presente com os do passado, especialmente, com certos episódios ocorridos durante a política imperialista japonesa nos anos anteriores à II Guerra Mundial.

A narrativa é dividida em quatro partes, marcadas por datas: I) outubro de 1948; II) abril de 1949; III) novembro de 1949 e IV) junho de 1950. O tempo da narração dá-se, portanto, num período de pouco mais de um ano e meio, sendo que o tempo narrado estende-se, por meio das digressões, da adolescência à maturidade de Ono, dos seus quinze anos até o período em que aguarda o nascimento do segundo e terceiro netos.

Na primeira parte, outubro de 1948, Ono, além de apresentar a aparência, tamanho e cômodos de sua casa, conta-nos sobre a visita de sua filha Setsuko que, preocupada com as negociações matrimoniais de sua irmã Noriko, aconselha seu pai a tomar precauções para que seu passado não venha à tona e comprometa o sucesso do noivado da irmã. Ono decide, então, ir ao encontro de Chishu Matsuda para pedir-lhe discrição quanto à sua participação na política imperialista japonesa. Uma importante digressão é apresentada quando Ono relembra o episódio em que seu pai, ao condenar seu interesse pela carreira artística, queima os desenhos e pinturas de Ono. Este episódio irá se apresentar como um motivo recorrente que se reproduz envolvendo diferentes personagens e momentos da narrativa.

A jornada de Ono à casa de Matsuda, que se efetiva ao fim da primeira parte, é permeada por uma série de digressões que retratam a vida de Ono, numa composição que gradualmente adquire forma no desenrolar da obra. Assim, tomamos conhecimento da viuvez de Ono, da morte de seu filho Kenji na guerra sino-japonesa, do fracasso do noivado anterior de Noriko, do início de sua carreira artística nos estúdios de Takeda e Moriyama, da presença e influência norte-americana no processo de reconstrução e mudanças no período do pós-guerra, dos bares que Ono frequenta e dos diferentes personagens com os quais se relaciona no presente e no passado.

No segundo capítulo, abril de 1949, a mudança de cenário resultante da política de reconstrução do país associa-se à venda do bar de Kawakami para uma corporação, ao bom encaminhamento do jantar de noivado entre Noriko e Taro, ao rompimento da relação de Ono com Shintaro, o último de seus discípulos que lhe fazia companhia no bar de Kawakami e a ida à residência de Kuroda como parte das precauções aconselhadas por Setsuko e reiteradas por Matsuda.

No terceiro capítulo, novembro de 1949, Ono retrata as relações do mestre Moriyama com os seus alunos. Aqui o tema da traição emerge por meio de sobreposições narrativas e desenvolve-se nas situações de conflito entre discípulo e mestre, entre arte e política, entre consciência e realidade, entre indivíduo e coletivo, entre memória e história, entre narrador e autor implícito (distanciamento). O emprego de sobreposições leva a um adensamento da narrativa na medida em que diferentes episódios complementam-se, enriquecendo a significação dos conteúdos apresentados.

No quarto capítulo, ao receber notícias da morte de Matsuda, Ono relembra o último encontro entre ambos. Esta rememoração resgata alguns elementos que compõem episódios anteriores e reafirma a presença de camadas de significados que se complementam mutuamente. Ao fim da narrativa, embora a paisagem dos arredores tenha se transformado

completamente com a construção de novos edifícios, Ono busca o local que fora ocupado pelo bar Migi Hidari e senta-se num banco cuja posição parece coincidir com a da mesa que usualmente lhe era reservada no bar, senta-se lá e é nostalgicamente tomado pelas antigas imagens do distrito.

Como mencionamos anteriormente, a narrativa de *AFW* é permeada pelo processo de rememoração de Ono, o que colocaria em evidência questões quanto à temporalidade e, conseqüentemente, objeções à escolha da espacialidade como vetor interpretativo. No entanto, assim como Muir (1928) defende, sustentar a primazia espacial de um enredo não implica a negação de um movimento temporal a ele, assim como sustentar que um enredo é temporal não significa que nele não haja espacialidades a serem observadas.

A questão que se põe, portanto, refere-se à predominância que o elemento espacial assume na narrativa. Nesse sentido, a consideração dos modos pelos quais o espaço se apresenta visa a compreensão de como os elementos espaciais fornecem os meios para a realização das configurações temporais e, nesse sentido, não só atuam em concomitância com os demais constituintes narrativos como também são especialmente determinantes para a estruturação da tessitura literária da obra, o que esperamos explicitar com a análise de extratos narrativos da obra.

Antes de efetuar uma abordagem direta da obra, algumas reflexões importantes para o delineamento do campo em que se situa nossa análise serão apontadas, pois à proposição de uma reflexão sobre os dados espaciais numa narrativa poderia se antepor a tarefa inicial de especificar a categoria espaço e as várias dimensões que a espacialidade veio a adquirir no campo literário.

Afeita a diferentes áreas do conhecimento, a categoria espaço circula transdisciplinarmente²¹, demandando delimitações de acordo com a área de estudos na qual é abordada. Segundo Brandão (2005), o tratamento dessa categoria nos diversos campos do saber, além de particularizar-se em consonância com a especificidade do objeto da análise, mostra-se perpassado por diferentes vieses epistemológicos que se pautam basicamente por diretrizes sincrônicas ou diacrônicas. Quaisquer que sejam os vieses adotados percebe-se que o espaço é uma categoria histórica na medida em que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abraça possibilidades de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos”(BRANDÃO, 2005, p.1).

Sendo este um estudo que se além ao campo literário não se intenta aqui sequer um delineamento do vasto horizonte de investigação que tal afirmação implica, o que envolveria uma aproximação com áreas como a Geografia, Arquitetura e, principalmente a Filosofia, entre outras²², mas busca-se focar a categoria espaço em suas conformações literárias tendo em mente que ela se reveste de feições históricas cuja variabilidade mostra-se verificável pelas transformações da representação espacial na literatura.

Apenas para efeito de ilustração dessa variabilidade histórica, citamos um dos exemplos apresentados por Zubiaurre (2000), em referência a Reuter (1991), quanto à sinopse histórica da descrição (como um recurso da representação espacial). Nela são apresentadas as transformações do uso da descrição no decorrer da Idade Média aos meados do século XX: inicialmente de um papel secundário de nomeação e indicação de lugares, as descrições passam a assumir, no século XVIII, uma função didático-informativa; durante a segunda

²¹ Diante da vastíssima produção a respeito da categoria espaço, citamos apenas as referências bibliográficas em Osman Lins (1976), Zubiaurre (2000) e Brandão (2005, 2007), as quais indicam pensadores de diferentes áreas do conhecimento.

²² Ver de *A Invenção do Espaço* de Douglas Santos, obra na qual o autor repassa a categoria espaço por diferentes perspectivas filosóficas.

metade do XIX, o modelo representativo recorre às descrições como meio de retratação objetiva de um real social, psíquico e histórico em consonância com a perspectiva cientificista; e no século XX, a criação artística abusa deste modelo e o subverte, o que poderia ser ilustrado pelo Nouveau Roman, que segundo Zubiaurre (2000, p.43) propõe “um nuevo modo descriptivo, que contradice, punto por punto, el patrón realista y exige la participación activa del lector”.²³

Brandão (2005), por sua vez, após um rápido percurso sobre a categoria espaço em diferentes áreas do conhecimento, volta-se para uma reflexão sobre o papel desempenhado pela categoria espaço na teoria literária – papel este de caráter secundário até o início da segunda metade do século XX. As razões de uma posição secundária do espaço nos estudos literários²⁴ são sugeridas pela hipótese de que a Teoria Literária, no processo de sua consolidação como área do conhecimento, buscou estabelecer um objeto específico tal que a distanciasse tanto da Filosofia quanto de abordagens voltadas para aspectos extrínsecos ao texto literário, sejam eles de natureza histórica, ou psicológica, ou biográfica:

[...] A perspectiva imanentista, dominante no Formalismo Russo, no New Criticism norte-americano, na Fenomenologia, na Estilística, e que de certa forma encontra seu ponto de articulação e equacionamento no Estruturalismo francês, esteve associada não apenas à difusão da Linguística, mas à grande força do pensamento de vanguarda, ou se se prefere, do projeto artístico modernista, na primeira metade do século XX [...] (BRANDÃO, 2005, p.118)

²³ “um novo modo descritivo, que contradiz, ponto por ponto, o padrão realista e exige a participação ativa do leitor” .

Zubiaurre (2000) também se refere a vieses sincrônicos e diacrônicos no tratamento do espaço, associando o primeiro a aspectos semiológicos e narratológicos, que dizem respeito a uma sintaxe e às funções do espaço, isto é, as relações do espaço com os demais elementos na narrativa, e o segundo ligado a aspectos temático-simbólicos, que se traduzem por espaços antropológicos, materiais (topográficos), formais e cronotópicos. Embora seu trabalho volte-se prioritariamente para a análise de obras do XIX, realistas, os capítulos iniciais trazem uma reflexão metodológica interessante na medida em que seu estudo apresenta diferentes enfoques sobre o espaço literário.

²⁴ Antes de Brandão, Osman Lins (1976) e Antonio Dimas (1994) também notam a ausência de estudos quanto ao espaço, diferentemente do que ocorreu em relação aos elementos como personagem, foco narrativo e tempo.

Assim, a busca pela literalidade (ou literaturidade conforme prefere o autor) implicou numa investigação teórica voltada exclusivamente aos aspectos intrínsecos ao texto literário. Brandão segue considerando que, decorrente da recusa das vanguardas artísticas quanto ao papel da arte como representação da realidade, o espaço – visto como categoria empírica – acaba sendo preterido por um pensamento que “concebe a mimese como *imitatio*” (p.119), não recebendo, portanto, a atenção dos estudos literários.

Porém, a partir do Estruturalismo, o espaço adquire novo status e “passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica” (Id, p.120), permitindo considerar a existência de uma espacialidade própria à linguagem, em consonância com uma concepção autotélica da linguagem.

Os desdobramentos dessa perspectiva caminharam em direção a duas grandes diretrizes: a primeira delineada pelo que se denominou Pós-Estruturalismo e Desconstrucionismo e, a segunda, pelos Estudos Culturais. Ambas diretrizes significaram uma revisão, ou uma subversão, dos pressupostos estruturalistas na medida em que se, de um lado, houve uma “explicitação e intensificação da *tendência espacializante*” (Ib, p.121) pelo questionamento da lógica de oposições binárias como inteligível/sensível e transcendente/empírico, por exemplo; de outro, houve a retomada da noção de *representação*, ou seja, uma mimese que, embora perpassada por mediações, vincula-se a um contexto extratextual, social e, principalmente, político. Brandão cita ainda a Teoria da Recepção como uma tentativa que busca superar dicotomias entre vertentes autotélicas/imanentistas e empiristas a partir de um viés antropológico no qual um sistema cultural e formal, denominado “horizontes de expectativas”, passa a definir “a variabilidade histórica dos significados espaciais” (Ib, p.124-5).

Modos de tratamento do espaço literário

Em *Espaços literários e suas expansões*, Brandão (2007) aponta quatro grandes modos de tratamento do espaço na literatura: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço como linguagem. Em seguida, indica prospectivamente, alguns dos desdobramentos resultantes das diretrizes teóricas formuladas pelo Pós-Estruturalismo e pelos Estudos Culturais.

Suas observações quanto ao modo do espaço como linguagem repousam no entendimento da existência de uma espacialidade própria da linguagem. Segundo Brandão, essa perspectiva, presente em pensadores estruturalistas como Gerard Genette, Roland Barthes, Roman Jakobson, entre outros, sustenta que “a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fala da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (p.212). Outro argumento apóia-se no entendimento “de que tudo que é da ordem das relações é espacial”, assim, na medida em que a linguagem é como uma estrutura composta por relações, abordada sincronicamente, ela é também espacial.

O modo de tratamento do espaço como focalização considera que o ponto de vista narrativo reveste-se de natureza espacial na medida em que aquele que narra o faz sempre de algum lugar, isto é, assume sempre uma posição a partir da qual, tanto o ato de enunciação como seu conteúdo, o enunciado, estabelece relações espaciais que se alteram sempre que o ponto de vista é também modificado. Nesse sentido, poderia se dizer que o espaço acompanha – positiva ou negativamente – a capacidade dessa instância de ver e perceber uma realidade, alterando-se a cada vez em que se modifica a perspectiva da qual a realidade é observada e revelando, seja metonímica ou metaforicamente, reflexos da posição social ou dos dramas

interiores dos personagens²⁵. Assim como Brandão, Zubiaurre (2000) indica a visão como o sentido mais freqüentemente predominante nos gêneros narrativos; tida como faculdade espacial, a visão atrai para si a responsabilidade pela organização espacial.

No modo da estruturação textual, também denominado estruturação espacial, a espacialidade é observada por meio do conjunto de recursos narrativos que concorrem para a suspensão dos elementos temporais. Em prol da apreensão da obra em sua expressão estética una e total, busca-se superar a percepção do texto literário por parâmetros ligados à natureza consecutiva da linguagem e/ou afeitos a dimensões de sua linearidade. Assim, recursos como a fragmentação narrativa, a combinação e o jogo de elementos como símbolos, grupos de palavras, situações e eventos, por exemplo, são vistos como operadores de relações de simultaneidade ou justaposição cujos efeitos suspendem os planos da temporalidade e permitem, ao configurar sentidos subjacentes à forma da estruturação do texto, alcançar a plena expressividade artística da obra. Brandão cita as reflexões de Joseph Frank e Georges Poulet como exemplos desse modo de tratamento do espaço no texto literário.

Por fim, no modo da representação do espaço no texto literário, a categoria espaço não se desvincula de sua dimensão empírica, assumindo funções de cenário ou de contexto da ação nas quais o recurso descritivo predomina e gera questões referentes a efeitos ou a tipos de ambientes narrativos. Como indicativo desse modo, Brandão arrola análises como: a) as dos Estudos Culturais que se vinculam às reflexões sobre identidades sócio-culturais e se expressam através de termos como margem, território, rede, fronteira, cartografia, etc...; b) as que mesclam valores simbólicos (arquétipos) como a de Bachelard; c) as que lidam com

²⁵ Se a visão onisciente exige menos marcas espaciais de mudança dos ambientes em vista de seu pleno acesso tanto aos lugares físicos (não precisa de meios para a transposição de espaços, isto é, de portas, estradas, etc...) como aos psíquicos, talvez o mesmo não ocorra, nos termos de Pouillon, quando das visões “com” ou “de fora” nas quais o ponto de vista de determinado personagem a respeito de uma dada situação pode variar completamente do de outro personagem, em *AFW*, por exemplo, a passagem em que a percepção do apartamento de Noriko, visto por ela própria, difere muito da de Ono.

polaridades espaciais tais como alto/baixo, dentro/fora, vertical/horizontal, entre outras²⁶, para suscitar efeitos relacionados à condição sócio-econômica, ou psíquico-emocional dos personagens.

Embora indicando as principais formas com que o espaço tem sido analisado pela crítica literária, esses quatro modos genéricos não se apresentam de maneira pura ou exclusiva – tais modos podem apresentar-se mesclados em obras literárias, assim como não excluem outras possibilidades de abordagem do espaço no texto literário, as quais, segundo Brandão (2007), apontam para outras perspectivas que expandem o núcleo proposto por cada um dos modos mencionados e aproximam-se dos campos teóricos delineados pelo pós-estruturalismo, desconstrucionismo, estudos culturais e pela teoria da recepção.

A razão de nossas referências a Brandão justifica-se, primeiro, pelo fato de que, embora de caráter bastante genérico, sua sistematização dos modos de tratamento do espaço é uma reflexão que se volta especificamente para a compreensão do espaço e suas configurações literárias, ultrapassando, nesse sentido, as tipologias clássicas sobre o gênero romance nas quais a categoria espaço obteve pouca atenção; segundo, por apontar para uma investigação prospectiva sobre as relações entre espaço e literatura; e, terceiro, porque apresenta referências de tratamento do espaço que permitem aproximar nossas considerações sobre a espacialidade em *AFW* dentro de três dos modos indicados pelo autor: a forma da estruturação espacial da narrativa, a representação do espaço no texto literário, e o espaço como focalização.

²⁶ Em Zubiaurre (2000), este modo é associado a Lotman (p.22) e Baak (p.57), este aponta seis polaridades espaciais fundamentais: verticalidade/horizontalidade, dentro/fora, fechado/aberto, perto/longe, esquerda/direita e frente/atrás. Tais polaridades não se restringem a informações sobre um *locus*, mas carregam conotações simbólicas e extra-espaciais que contribuem para a significação da narrativa. A autora alerta ainda para a natureza não ingênua dessas relações ao mencionar Derrida, para o qual, as raízes das oposições binárias embutem uma natureza ideológica, cultural e antropológica na medida em que nelas estão distribuídos valores de precedência ou primazia de um em relação ao outro.

a) A estruturação espacial

Como anteriormente indicado, por estruturação espacial da narrativa entende-se o modo de tratamento no qual a temporalidade – a natureza consecutiva da linguagem e a concepção de uma linearidade seqüencial da narrativa – é suspensa em favor da compreensão de uma totalidade alcançável pela percepção simultânea de todo o conjunto que a compõe. Embora as partes do conjunto possam ser delimitadas e apartadas umas das outras, é a articulação e interação entre elas “que lhes concede unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra” (BRANDÃO, 2007, p. 210).

As reflexões de Joseph Frank (1963) são apontadas como ilustrativas desse modo de tratamento por sustentar que as artes modernas – artes plásticas e literatura – teriam se movido em direção à forma espacial. Frank analisa autores como T.S.Eliot, Erza Pound, Marcel Proust, James Joyce e Djuna Barnes para, rastreando a partir de um ponto inicial em Flaubert, traçar uma tendência de predominância da forma espacial na literatura moderna. Articulando extratos das obras destes escritores e comentários de críticos e teóricos como Ramon Fernandez, Wilhelm Worringer e T. E. Hulme, entre outros, Frank aponta que o padrão de representação naturalista nas artes plásticas, vigente a partir do Renascimento e predominante até o século XIX, sofre uma ruptura, resultado de uma relação de desequilíbrio entre homem e mundo. Assim, a partir deste período, isto é, seguindo-se a um período de equilíbrio e harmonia, estilos não-naturalistas surgem nas artes plásticas, denunciando novas condições e necessidades espirituais expressas por essa nova relação entre o ser humano e o cosmos²⁷.

Em relação à literatura, e em especial ao romance, o correlato desta nova condição estaria expressa pela tendência à espacialização. Nas palavras de Frank (1963, p.57) “The

²⁷ Convergindo para esta perspectiva poderíamos citar também a reflexão de Anatol Rosenfeld quanto a uma subversão ou abolição da visão perspectívica renascentista nas artes plásticas e na literatura in Reflexões sobre o Romance Moderno. Texto e Contexto, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 73-95.

significance of spatial form in modern literature [...] is the exact complement in literature, on the level of aesthetic form, to the developments that have taken place in the plastic arts”²⁸. Ou seja, o desaparecimento da noção de profundidade – ou do espaço – nas artes plásticas de estilo não-naturalista presente, por exemplo, na pintura moderna, tem o seu equivalente na literatura com a superação dos elementos temporais envolvidos em sua estrutura e, concomitantemente, da tendência pela apreensão da forma espacial que expressa uma ausência de harmonia e equilíbrio entre homem e mundo²⁹.

Frank apresenta alguns modos pelos quais diferentes escritores lidaram com a questão da forma espacial em suas obras. Embora variando em complexidade, esses modos convergem para o que poderia ser caracterizado como uma espacialização do tempo, isto é, a justaposição de momentos diferentes do passado e do presente que elimina a noção de seqüência temporal cronológica pela configuração de uma expressiva unidade estética³⁰.

Por sua vez, Georges Poulet (1992), em sua leitura da obra de Proust, enfatiza a espacialidade da narrativa ao argumentar que “a obra proustiana se afirma não como uma busca somente do tempo, mas também do espaço perdido” (p.17). Poulet toma como “metáfora perfeita” da obra *Em Busca do Tempo Perdido* a passagem em que os espelhos da biblioteca refletem o poente:

[...] Pois os espelhos da biblioteca baixa de Balbec não só refletem as ‘diversas partes’ do poente, mas ainda reproduzem e enquadram

²⁸ “a significação da forma espacial na literatura moderna [...] é a verdadeira consumação em literatura, no nível da forma estética, dos aperfeiçoamentos que ocorreram nas artes plásticas”

²⁹ Frank não desconsidera a clássica relação entre artes plásticas e espaço e entre literatura e tempo, preconizadas anteriormente por Lessing in *Lacoonte*. No entanto, o que Frank ressalta é que estas relações devem ser consideradas apenas em função dos meios, isto é, apenas como recursos de que as artes plásticas e a literatura lançam mão. A questão do valor formal das artes, da relação entre forma e conteúdo, ultrapassa a mera dimensão dos meios utilizados para indicar um valor artístico que supera a dualidade entre forma e conteúdo dando à obra de arte um valor interno e próprio.

³⁰ As considerações de Frank a respeito de uma transmutação do tempo do mundo da história em uma atemporalidade do mundo mítico que encontra sua expressão estética na forma espacial cada vez mais freqüente na literatura contemporânea geraram polêmicas e críticas que Frank busca responder em *Spatial Form: An Answer to Critics*, *Critical Inquiry*, Winter 1977.

figurativamente as diversas partes de todo o romance. Sim, também a obra de Proust é composta de uma série de cenas destacadas, recortadas da trama do real, de tal modo que quase nada subsiste do curso da duração que ali transcorria. Em compensação, ‘exibidas ao lado umas das outras’ as cenas estão dispostas ao longo de uma superfície, onde o que era temporal encontra-se agora exposto. Assim, o tempo cede lugar ao espaço. A superfície do romance é ocupada por uma série de predelas, de tal modo que, apesar do recorte, das lacunas e dos limites impostos pelas molduras, a imaginação apreende imediatamente o princípio que as une, reconstituindo a totalidade, da qual são apenas seções [...](Ibid, p.89)

Nota-se, portanto, a prevalência do espaço sobre o tempo através da construção da simultaneidade pela qual se alcança a significação estética da obra em sua totalidade: “Proust concebeu a realidade temporal de seu universo sob a forma de uma série de quadros, que sucessivamente apresentados ao longo da obra, deveriam reaparecer juntos e simultaneamente ao final, fora do tempo, portanto, mas não fora do espaço” (Id, p.94).

Numa aproximação à tese de Frank poderíamos considerar uma primeira configuração da casa do narrador de *AFW* à maneira da justaposição, ou seja, os cômodos da casa colocados lado a lado como retratos das vivências do protagonista que nos permitiriam captar a totalidade da experiência humana ali narrada. Mas, além da justaposição, e conjugando-se com ela, outro mecanismo apontado por Poulet, a sobreposição (ou superposição) torna mais densa a espacialidade narrativa enquanto um processo que não apaga as camadas anteriores, mas as atualiza garantindo-lhes presença e sentido. Tal procedimento será considerado na análise de *AFW*, por entendermos que Ishiguro recorre a esse mecanismo para estabelecer um sentido de complementaridade e reflexividade entre os eventos narrativos.

b) A representação do espaço

No modo da representação literária do espaço, este é considerado em sua dimensão empírica sem demandar questionamentos ontológicos e/ou epistemológicos (o que é e como é percebido/apreendido pelo sujeito cognoscente), assim referências extratextuais são incorporadas freqüentemente para a composição de cenários ou contextualizações de ações e personagens (em sua exterioridade/interioridade), sendo que o tratamento do espaço volta-se para questões sobre funções, efeitos descritivos e simbólicos.

Este modo poderia considerar o espaço como o que inicialmente emoldura uma narrativa e define o lugar no qual ela se origina e se desenrola. Uma moldura que localiza uma narrativa como pertencendo, por exemplo, à Inglaterra, África ou América Latina, o que, associado a dados temporais, configuraria diferentes questões e, dentre elas, por exemplo, o que se denominou por nações. Essa dimensão informa a narrativa de modo amplo e, embora a maneira como possa se compor essa nação venha a ser política e ideologicamente muito diversa em diferentes tipos de narrativa³¹, ela ainda seria um aspecto inicial que informa e orienta a narrativa e sua leitura. Assim, dizer que *AFW* foi escrita em língua inglesa por um nipo-britânico, no contexto da década de 80, como também dizer que a narrativa passa-se no Japão, mais precisamente em Nagasaki, no período do pós-guerra mobiliza imediatamente um conjunto de informações que prepara e dirige a apreensão da obra de um certo modo e não de outro – fossem outro o lugar e o tempo –, seja em relação à sua autoria, seja em relação à obra em si. Isto apontaria para uma percepção de espaço, e também de tempo, que poderia voltar-se também para um horizonte amplo e situado para além da obra.

³¹ A título de ilustração considere-se a obra de Moretti que trata de romances em sua relação com os Estados-nação tal como a Inglaterra dos romances sentimentais, em especial os de Jane Austen, vista como “mercado de casamentos”. A nação é imaginada como pequena e homogênea e, embora apresentando as divisões internas da nação, configura uma história que funciona simbolicamente na construção do Estado-nação. Moretti trata também dos romances históricos, a forma mais bem sucedida do gênero no século XIX, que convergem para a conformação do Estado-nação através do apagamento de fronteiras (internas) visando à incorporação de espaços numa unidade maior.

Numa dimensão mais interna à obra literária, poder-se-ia pensar as relações que diferentes tipos de narrativas estabelecem com os elementos espaciais gerando tendências características, e assim considerar, por exemplo, os cronotopos bakhtinianos que expressam a interligação das relações temporais e espaciais na literatura através da qual gêneros literários podem ser determinados: “o cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo” (BAKHTIN, 1998, p.212).

Ao considerar as reflexões de Bakhtin, Franco Moretti (2004) aponta algumas das características que a espacialidade assume tipicamente em diferentes romances e cita, como exemplo, os romances góticos que se voltam para locais distantes e desconhecidos, ou a espacialidade voltada para as cidades no caso do *Bildungsroman*, ou a voltada para as estradas e cidades na picaresca, ou ainda a espacialidade social nos casos dos romances de personagem. Para Moretti a espacialidade opera definindo tipos de narrativas de tal modo que “cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história. Não há picaresca na fronteira, ou Bildungsroman do europeu na África, essa forma específica necessita desse espaço específico – a estrada, a metrópole” (MORETTI, 2004, p.81)³². Assim, o espaço não é algo exterior à narrativa, pelo contrário, é algo presente, uma força interna, que atua configurando a narrativa a partir de dentro e, portanto, “nos romances europeus modernos, o que ocorre depende muito de onde ocorre”. (MORETTI, 2004, p.81)

Outros estudos que ilustram o modo da representação literária do espaço foram apresentados por Antônio Cândido (1972) e Osman Lins (1976). No ensaio “Degradação do Espaço”, que se debruça sobre a obra *O Abatedouro* de Emile Zola, Antônio Cândido apresenta um sistema topológico que articula planos de significados e correlaciona os espaços narrativos à vida dos personagens. Ao explicitar os pontos cardeais espaciais que norteiam a

³² Se se considerar a forma do gênero romance como aberta e inacabada, então, algumas objeções poderiam se antepor à afirmação de Moretti, por isso deve-se ressaltar aqui que esse autor trata de romances do século XIX, o que não invalida o valor de suas considerações quanto ao diferentes modos de tratamento do espaço literário.

narrativa, Antônio Cândido aponta as relações entre os ambientes, as coisas e os comportamentos dos personagens de modo a iluminar a obra de Zola e possibilitar a consideração do espaço narrativo como um dos “princípios estruturais que regem a formação do texto a partir das suas camadas mais profundas” (CÂNDIDO, 2004, p.12).

Por sua vez, em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Osman Lins (1976) examina o elemento espacial verificando sua importância e consequências na obra de Lima Barreto. Para lidar com a problemática do espaço Osman Lins propõe uma nomenclatura cujos termos envolvem distinções entre espaço, atmosfera e ambientação³³. Esta última constitui-se de três tipos básicos que se apresentam conjugada ou isoladamente no desenrolar da narrativa: a ambientação franca, de caráter mais descritivo; a ambientação reflexa caracteriza-se por apresentar as coisas como são percebidas através da personagem; a ambientação dissimulada ou oblíqua é identificada pelo “enlace entre o espaço e a ação” (p.83), o que ocorre, por exemplo, quando o movimento do personagem aciona a dinâmica das coisas ao seu redor.

Dentro da tipologia proposta por Lins (1976), a ambientação dissimulada aproxima-se da existente em *AFW* quando considerarmos o enlace a que ele se refere, isto é, a situação em que o espaço e a ação estão entrelaçados tão profundamente que um se faz surgir do outro. Tal aspecto poderá ser observado quando da análise de passagens de *AFW*, por ora, apenas como um exemplo deste tipo de ambientação, indicamos o episódio da entrada de Ono ao storeroom onde o mestre Moriyama guarda seus quadros (*AFW*, p. 146).

Marcada pelo modo de representação do espaço, a configuração da narrativa levou a classificações de tipos de romances, por exemplo, como a proposta por Edwin Muir. Este

³³ Resumidamente o termo espaço denomina o que “tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem”(p.72). A atmosfera, de caráter mais abstrato, consiste em algo que envolve ou penetra de modo sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento”(p.76). A ambientação, por sua vez, revela-se como o recurso literário através do qual a arte narrativa constrói o espaço e mostra-se como o “conjunto de processos destinados a provocar a noção de um determinado ambiente” (p.77). Lins ressalta que sua classificação não pretende estabelecer uma tipologia (esquemática ou completa), mas considera que suas proposições alcançam um espectro bastante amplo.

crítico, ao estudar os princípios de estruturação do romance, estabelece uma divisão do romance segundo categorias³⁴ que se apóiam fundamentalmente no enredo: se os eventos ocorrem numa certa ordem em cada tipo de romance, então é esta ordem o que distingue um tipo de enredo de outro. Assim, Muir propõe uma tipologia ampla que abarca três tipos principais de romances: os dramáticos, os de personagem³⁵ e os de crônica, cada um dos quais regido por leis estéticas próprias³⁶.

Dentre os tipos indicados, tomamos o romance de personagem para ressaltar algumas de suas características, a saber: o claro delineamento do espaço por meio de um cenário comum e particular como, por exemplo, uma sala de visitas, uma propriedade rural e as casas em que vivem os personagens; a passagem do tempo, embora não seja estacionária, é lenta e demorada contribuindo para dar relevo maior a personagens que se mostram impermeáveis a mudanças e desenvolvimentos³⁷; e, especialmente, a preocupação voltada para a exibição

³⁴ Muir alerta que tais categorias não se apresentam de modo puro, mas, ainda assim, são reconhecíveis e servem para apontar tipos de estruturas que se apóiam fundamentalmente no que classifica como enredo: “a cadeia de eventos em uma história e o princípio que a entretete em conjunto” (MUIR, 1928, p.6).

³⁵ Os critérios para classificações tipológicas do gênero romance, assim como as respectivas nomenclaturas, variam de autor para autor. Wolfgang Kayser, por exemplo, refere-se a três tipos principais: o romance de ação, romance de personagem e romance de espaço, diferindo, portanto, dos tipos indicados por Muir. Embora a nomenclatura varie, o que Kayser denomina romance de espaço é muito similar ao que Muir denomina romance de personagem, pois ambos referem-se a um tipo de romance que retrata a dimensão coletiva ou o ambiente social.

³⁶ Os dois primeiros tipos, o dramático e o de personagem, envolvem aspectos temporais e espaciais peculiares no sentido de que “o mundo imaginativo do romance dramático está no tempo enquanto que o do romance de personagem está no espaço”(MUIR, 1928, p.36). Estes dois tipos expressam modos de ver a vida: de modo pessoal quando afeito ao tempo e de modo social quando afeito ao espaço. Muir observa que tais tipos não são absolutos, isto é, não há romances só de personagem ou só de conflito, há romances que são predominantemente uma coisa ou outra (p. 35). No romance de personagem, o enredo avança por traços ampliadores revelando valores sociais através da apresentação do personagem dentro de uma sociedade enquanto que no romance dramático o que vemos são figuras movendo-se de um início ao um final que encerra o movimento dos eventos através da resolução de um conflito, por meio de um equilíbrio ou por meio de uma catástrofe terminal. No primeiro o que dá às suas partes proporção e sentido é a “fixidez” e a “circunferência” do enredo, enquanto que no segundo é a sua “progressão” e a “resolução” da ação. Para Muir a ação pode ser representada predominantemente no tempo ou predominantemente no espaço. Ao ver a vida no tempo ou ao vê-la no espaço o escritor define uma construção de relações e valores adequados à dinâmica do enredo e da obra, e ao fazer suas escolhas, transforma o “senso vago e contingente da vida numa imagem positiva, num juízo imaginativo” (p. 88).

³⁷ Muir adota como paradigma de romance de personagem as obras de Walter Scott e mais especialmente *Vanity Fair* de Thackeray por considerá-la superior em naturalidade e consistência em relação às do primeiro (p.19).

externa da realidade, a qual, no entanto, “encerra [...] não algo correspondente a ela, mas algo relativamente incôngruo com ela. O romance de personagem revela o contraste entre aparência e realidade, entre as pessoas como elas se apresentam à sociedade e como elas são” (MUIR, 1928, p.24-5)

Muir não discorre sobre tal contraste, uma desarmonia entre homem e sociedade, que aponta como característico do romance de personagem. No entanto, poderíamos recuperar sua afirmação para pensarmos as dissonâncias expressas em *AFW* na medida em que ela traduz a situação de um narrador-protagonista clivado pela polarização entre ser e parecer. Tal condição revela-se entre as ações e as ilusões de Ono quanto a si mesmo e quanto aos outros e ao mundo ao seu redor, suas incongruências transparecem ao leitor pelo manejo (do autor implícito) dos pontos de luz e cegueira e do desejo de glória em oposição ao ostracismo vivido pelo protagonista. Neste aspecto, cabe ressaltar que, embora se possa aproximar *AFW* a um romance de personagem (ou de espaço, se se quiser adotar a nomenclatura de Kayser), a constituição de Ono foge à caracterização típica de um personagem sem tensão dramática, pois nele se verifica a presença de tensão e conflito internos, diferentemente do apontado por Muir.

Além disso, a afirmação de Muir poderia ser facilmente aplicada a diferentes tipos de narrativas e de romances dado o seu caráter demasiado genérico. Assim, parece pertinente aprofundar algumas considerações para, em vista da obra em estudo, indagar se esta incongruência ou desarmonia poderia estar relacionada com a forma do espaço no romance, pois se a predominância do espaço é uma de suas principais características, então, em que medida a forma espacial contribui para configurar uma desarmonia entre homem e mundo?

Neste tipo de romance, as personagens nunca sofrem muita alteração porque revelam, através de cenas mutáveis, um quadro dos modos de existência(33). Os personagens de Thackeray não revelam a tensão interna própria dos personagens dramáticos – a tensão entre sua perfeição vista como destino e sua progressão vista como desenvolvimento. (p.31).

Talvez aqui fosse pertinente pensar essa desarmonia como índice de relações heterotópicas, isto é, como o lugar no qual contraposições entre os constituintes são configuradas. Se, como considera Brandão (2007), um dos possíveis desdobramentos do modo de representação do espaço caminha no sentido das heterotopias foucaultianas, então, permitimo-nos supor que as dissonâncias entre o narrador protagonista e o mundo ao seu redor delineiam relações heterotópicas na medida em que as assertivas do narrador são ciclicamente subvertidas pelas falhas de sua rememoração, pelos demais personagens, ou, se se quiser, pela presença do autor implícito.

Nesta perspectiva, como apontaremos no capítulo II, vemos a casa de Ono como espaço cujo sentido de privacidade é invertido, assim como suas memórias são revistas para dar sentido diverso ao que o narrador busca sustentar e, do mesmo modo, seus posicionamentos nos espaços em que vive e transita são transmutados ao assumir papéis diferentes em cada uma das situações. Ainda dentro deste ângulo de visão, buscaremos, no capítulo III, considerar o caráter heterotópico dos espaços de vivência de Ono, em especial o espaço da sala de piano cuja dimensão de negatividade associa-se à noção de “floating world” e se distancia da percepção convencional do espaço como materialidade consistente e estável.

c) O espaço como focalização

Como mencionado anteriormente, se o modo da focalização trata o ponto de vista como um campo no qual o espaço vidente (narrador) e o espaço visto (personagens e eventos) constituem referências espaciais, então, pode-se considerar que aquele lugar a partir do qual fala o narrador configura também os lugares sobre os quais ele fala. Na medida em que sua perspectiva, limitada ou não, recorta e delimita seres e objetos sobre os quais trata em sua

narrativa, o que é visto define também aquele que vê ou, ao menos, um ângulo de visão que direciona e recobre a narrativa de sentidos.

Se as considerações sobre foco narrativo passam pelo entendimento do desenrolar dos eventos a partir de uma personagem dentre outras presentes na obra, então a partir da visão específica desta personagem, a narrativa desdobrar-se-ia em todos os seus demais elementos dentro de certa unidade de percepção da experiência representada literariamente.

Todavia, segundo Pouillon (1974), o personagem protagonista em si, própria e diretamente, não se revela ao leitor, o que se revela é a maneira pela qual os demais personagens são compreendidos pela primeira, ou seja, a compreensão dos personagens e de suas ações dá-se a partir e de dentro do pensamento daquele personagem protagonista. Neste sentido, independentemente dos elementos em jogo na composição dos personagens em termos de transparência, deformação ou indefinições, esses outros personagens existem na condição de imagens, como uma “existência em imagem” para e do “eu” do protagonista narrador.

Dessa maneira, ver o outro como uma imagem é vê-lo através do sentimento que um (o protagonista) experimenta pelo outro, sentimento este que expressa o outro ao mesmo tempo em que revela e constitui aquele que o experimenta. Portanto, a compreensão do narrador protagonista dar-se-ia, não através de sua própria interioridade, mas por meio do conjunto de imagens que ele concebe dos demais personagens numa interação que traz à tona o seu próprio ser.

Nesta perspectiva, mostra-se pertinente considerar como os demais personagens contribuem para a constituição do ser do narrador com o intuito de ampliar a compreensão do protagonista de *AFW* e com a preocupação de apontar o manejo dos recursos retóricos envolvidos na sua composição, pois de acordo com o que afirma Booth (1980) “Dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que

sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos” (p.166).

Buscando ultrapassar as delimitações tipológicas implicadas pelos termos associados à noção de ponto de vista, isto é, pessoa (primeira ou terceira) e grau de onisciência, Wayne Booth (1980) propõe a categoria de autor-implícito (ou versão do autor, escriba oficial, ou alter ego) para referir-se conjunto de recursos retóricos empregados na composição de uma obra, em seus termos:

[...] o sentido que temos de autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo: o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, ao que a forma total exprime [...] (p.91, grifo do autor para explicitar a existência de diferentes versões que um autor assume de acordo com o objetivo particular de cada uma de suas obras)

A escolha dos recursos composicionais de um narrador dramatizado como Ono indica, em consonância com outros aspectos de estruturação da obra, a utilização do mecanismo de sobreposições, isto é, semelhantemente ao tratamento dado ao espaço, as imagens dos demais personagens convergem para a composição do protagonista como camadas que se complementam para configurar o caráter e o sentido da existência de Ono.

Nesse sentido, dentre os personagens da narrativa, destacamos, primeiramente, Hirayama. Apesar da idade próxima aos cinquenta anos, seu apelido “Hirayama boy” é considerado apropriado “for he has the mental age of a child” (p.60). Em uma das noites no bar da senhora Kawakami, um cliente conta que Hirayama fora violentamente agredido por conta das canções militares nacional-imperialistas que continuava entoando após a rendição.

Ono lembra que Hirayama era capaz de entoar com sua voz possante apenas um verso das duas ou três canções que conhecia e que isso lhe rendera a caridade das pessoas:

[...] I often saw people stop to give him money, or else buy him something to eat, and on those occasions the idiot's face would light up into a smile. No doubt, Hirayama boy became fixated on those patriotic songs because of attention and popularity they earned him [...]. What has come over people that they feel inclined to beat the man up? They may not like his songs and speeches, but in all likelihood they are the same people who once patted his head and encouraged him until those few snatches embedded themselves in his brain [...](p.60-1)

Hirayama boy não tem como compreender a razão das agressões já que durante a guerra elas tinham sido o motivo de recebimento de favores e caridade, bem como de sua popularidade entre os freqüentadores dos bares do distrito. Assemelhando-se à trajetória de ascensão e queda do protagonista, Brian Schaffer considera Hirayama como uma versão resumida do próprio Ono: “like Hirayama boy, Ono is exposed as lacking in vision, opportunistic, pandering to crowds and incapable of changing his tune”³⁸ (SHAFFER, 1998 apud LEWIS, 2000, p.50).

Essa incapacidade de sintonia em relação ao contexto corrente é reforçada pela presença de personagens da geração seguinte à de Ono, como suas filhas Setsuko e Noriko, seus genros Suichi e Taro, seu neto Ichiro, cujo interesse por cowboys indica a presença americana no contexto do pós-guerra, seus alunos Shintaro e Kuroda, incluindo também personagens mais periféricos como Einchi, Mitsuo e Jiro. A interação de Ono com todos esses personagens mais jovens é marcada por conflitos de diferentes graus de acirramento que revelam as dificuldades de Ono em lidar com a situação presente.

³⁸ “como Hirayama boy, Ono é retratado com falhas de percepção, bajulador, oportunista e incapaz de mudar sua postura”.

Shintaro, por sua vez, é um personagem que ilumina a condição do protagonista e ainda que sua imagem, vista por Ono, modifique-se, ela contribui para explicitar, ao leitor, o caráter do narrador. A princípio, apesar de caracterizado por termos como “childlike”, “absent-mindedly” e “naiveté”, Shintaro é visto com simpatia por Ono:

[...] Shintaro's ignorance of such matters [politics] is often remarkable, but as I say, it is not something to disparage. One should be thankful there are still those uncontaminated by the current cynicism. In fact, it is probably this very quality of Shintaro's – this sense that he has remained somehow unscathed by things – which has led me to enjoy his company more and more over these recent years [...](p.23)

Ono preza a companhia de Shintaro pelo respeito que este demonstra ao tratá-lo como mestre (“sensei”) e por alimentar suas lembranças quanto ao prestígio de que um dia gozara.

No entanto, à imagem de um Shintaro pouco talentoso, abobalhado e bajulador soma-se, na segunda parte da narrativa, um outro traço que converge para as semelhanças com Ono. Diante da possibilidade de alcançar o posto de professor de artes, Shintaro solicita a Ono uma declaração que ateste suas discordâncias quanto à produção de material na Guerra da Manchúria, na qual Ono estivera engajado.

A atitude de Shintaro assemelha-se às posições contrárias que Ono adotara em relação aos seus mestres Takeda e Moriyama dos quais se afasta com a justificativa de que “ ‘In my opinion’, I said, ‘Master Takeda doesn't deserve the loyalty of the likes of you and me. Loyalty has to be earned. There's too much made of loyalty. All too often men talk of loyalty and follow blindly, I for one have no wish to lead my life like that’ ” (p.72), e ainda: “That while it was right to look up to teachers, it was always important to question their authority” (p.73).

O episódio do pedido de uma declaração que ateste as divergências entre discípulo e mestre marca o afastamento entre ambos, o que leva Ono a maldizer Shintaro, tal como vemos

no momento em que a senhora Kawakami ouve com surpresa e desaprovação os comentários maldosos sobre Shintaro, a partir de então qualificado como covarde, desonesto, hipócrita, interesseiro e capaz de uma esperteza dissimulada em inocência que serve apenas para obter vantagens e manipular as coisas de acordo com seu interesse.

[...] Shintaro would in my view be a happier man today if he had the courage and honesty to accept what he did in the past [...] my guess is that Shintaro persisted with his small hypocrisies in pursuit of his goal. Indeed, I have come to believe now that there has been a cunning, underhand side to Shintaro's nature, which I had not really noticed in the past [...](p.124)

Mas, como aponta Richard Pedot (2006), Ono age do mesmo modo que Shintaro ao procurar Matsuda e pedir-lhe seu silêncio quanto ao passado e quanto às ligações entre ambos, o que, portanto, torna a feroz crítica que faz a Shintaro servir-lhe plena e igualmente.

Assim como a incidência da luz provoca o movimento das sombras alterando a configuração das coisas, a caracterização de Shintaro efetiva-se revelando facetas diferentes, e nesse movimento expõe ao leitor as contradições de Ono na medida em que seu pedido provoca em Ono uma reação que revela ele próprio, ou seja, a exigência de uma postura honesta quanto ao passado demanda uma atitude que o próprio Ono é incapaz de assumir.

A justificativa de Ono para a saída do estúdio de Takeda é dirigida a seu amigo Yasunari Nakahara, apelidado de Tortoise por conta da lentidão com que produzia suas telas. Devido a essa característica, Tortoise tornara-se alvo freqüente das piadas dos colegas a ponto de em um certo momento as chacotas transformarem-se em acusações graves e duras. Acuado, Tortoise é salvo por Ono que intervém em sua defesa exigindo respeito à integridade artística de quem não se dobrava às exigências de produtividade de telas. Ao relembrar o episódio Ono vangloria-se:

[...] So I do not think I am claiming undue credit for my younger self if I suggest my actions that day were a manifestation of a quality I came to be much respected for in later years – the ability to think and judge for myself, even if it meant going against the sway of those around me [...](p.69)

Assim como Shintaro, Tortoise serve como suporte das atitudes narcísicas de Ono, pelo menos até o momento em que, assim como aquele, lhe dá as costas. Embora no decorrer da narrativa Tortoise seja caracterizado em oposição às capacidades artísticas de Ono, há um momento revelador na representação desse personagem que diz respeito à explicitação do caráter pouco confiável do protagonista:

[...] I have still in my possession a painting by the Tortoise – a self-portrait he painted not long after the Takeda days. It shows a thin man with spectacles, sitting in his shirt-sleeves in a cramped, shadowy room, surrounded by easels and rickety furniture, his face caught on one side by the light coming from the window. The earnestness and timidity written on the face are certainly true to the man I remember, and in this aspect, the Tortoise has been remarkably honest [...] But then each of us, it seems, has his own special conceits. If Tortoise's modesty forbade him to disguise his timid nature, it did not prevent him attributing to himself a kind of lofty intellectual air – which I for one have no recollection of. But then to be fair, I cannot recall any colleague who could paint a self-portrait with absolute honesty; however accurately one may fill in the surface details of one's mirror reflection, the personality represented rarely becomes near the truth as others would see it [...](p.67)

A incidência parcial da luz sobre o rosto mantém na obscuridade um outro lado da face (de Ono) e assume caráter irônico por revestir a “honestidade” da auto-retratação com traços de caráter inexistentes ou escusos. Como veremos à frente, o efeito da luz/sombra opera um jogo de explicitação e ocultamento, de visão e cegueira, de falas e silêncios quanto ao passado que preenchem a rememoração do narrador e permeiam sua dificuldade de levar a cabo um enfrentamento sincero dos erros cometidos. Estamos diante de um auto-retrato, não de

Tortoise, mas de Ono cuja personalidade ele insiste em edulcorar com falsa modéstia e dissimulação quanto a questões como prestígio, habilidades artísticas e firmeza de propósitos.

Um outro personagem a ser considerado é Ichiro, com cerca de sete anos, filho de Setsuko e o primeiro neto de Ono. Suas características associam-no a semelhanças com o avô, mas também distanciam-no dele. De um lado, as semelhanças referem-se aos modos e traços físicos herdados dos seus familiares que Ono nota ao observar o neto durante um almoço.

[...] as I watched Ichiro that day ... I could see how much he was coming to resemble his father. There were traces of Setsuko too, but these were to be found mainly in his mannerisms and little facial habits. And of course, I was struck yet again by the similarity Ichiro bore to how my own son, Kenji, had been at that age. I confess I take a strange comfort from observing children inherit these resemblances from other members of the family, and it is my hope that my grandson will retain them into his adult years [...](p.136).

Mas, além desses traços, há um aspecto simbólico que liga ambos, representado pelo comportamento de Ichiro quando, finalmente, o avô consegue levá-lo para assistir um filme que trata de monstros pré-históricos, um “giant lizard” pelo qual Ichiro mostrara interesse ao vê-lo num cartaz promocional. Embora o dia esteja ensolarado, Ichiro insiste em levar consigo uma capa de chuva para o cinema. A razão dela está em que Ichiro não consegue ver as assustadoras imagens que surgem na tela tão logo a projeção é iniciada.

[...] Ten minutes into the film, we heard ominous music and on the screen appeared a dark cave with mist swirling about it. Ichiro whispered: ‘This is boring. Will you tell me when something interesting starts to happen?’ and with that, he threw the raincoat over his head. A moment later, there was a roar and the giant lizard emerged from the cave. Ichiro’s hand was clutching at my arm, and when I glanced at him his other hand was holding the raincoat in place as tightly as possible.

The coat continued to cover his head for more or less the whole duration of the film. Occasionally, my arm would be shaken and a voice would ask from

underneath: ‘Is it getting interesting yet?’ I would then be obliged to describe in whispers that was on the screen until a small gap appeared in the raincoat. But within minutes – at the slightest hint that the monster would reappear – the gap would close and his voice would say: ‘This is boring. Don’t forget to tell me when it gets interesting’ [...] (p.82)

Ao voltarem para casa, Ichiro comenta: “The best movie I’ve ever seen” (p.82), e, durante o jantar, comentando sua própria versão do filme, ameaça assustar sua tia Noriko: “I’m warning you, it gets more frightening . Shall I tell you more?” (p.83)

Assim como o neto, Ono usa uma capa para evitar o confronto com os eventos dolorosos do passado e recusa-se a encarar o que se lhe apresenta. Tal como as pequenas e momentâneas aberturas da capa, pelas quais Ichiro insinua um olhar para a tela, logo se fecham, os momentos em que Ono parece aproximar-se de uma compreensão maior de si mesmo encerram-se sem provocar um efeito que perdure em seus sentimentos e atitudes, mantendo-o em sombras e impedindo o enfrentamento de seus erros. Ao mesmo tempo, como o neto, Ono tem a sua própria versão dos eventos, versão distorcida de tal modo que lhe garanta sustentar suas ilusões de glória e prestígio social.

Por outro lado, associado a personagens como seus pais e sua tia, Ichiro representa como estes, um ponto de contraposição a Ono que se manifesta: quando se recusa a continuar o desenho que o avô o incitara a iniciar; quando demonstra interesse por heróis americanos como Lone Ranger e Popeye, indicando a presença e influência cultural americana que tanto desagrada Ono; quando indaga sobre os quadros do avô, dos quais nem um sequer está à mostra; ou por confirmar a impotência de Ono diante das decisões das filhas, as quais o obrigam a adiar o passeio ao cinema e frustram sua tentativa de permitir que o neto prove um gole de saquê, experiência cuja importância assume as feições de um ritual de passagem.

Essas interações entre o narrador e os demais personagens revelam, mais do que a visão daquele, uma ótica mais ampla que se coaduna com a do autor implícito. Nesse sentido,

percebemos que a perspectiva promovida por narradores de primeira pessoa protagonista pode ser esfacelada pela presença ou pela ótica do autor-implícito na medida em que é a ele que se deve creditar a condução das vozes presentes no romance. E, se ele concede uma voz ao narrador, assim o faz para apresentar uma, apenas uma, das possíveis posições que quer manifestar a fim de compor a tessitura significativa de sua obra.

Queremos ressaltar que esta ótica maior que elabora a obra nos parece importante para a compreensão da construção literária de Ishiguro, visto que os narradores, em processo de rememoração, revelam falhas e equívocos na reconstituição e compreensão dos fatos rememorados. São, como aponta Dal Farra (1978), pontos de cegueira, pontos de luz e de sombras articulados por uma ótica que nos atrai para sua órbita e que se coloca para além da dos personagens da narrativa, articulações que desvelam a presença do autor-implícito exatamente por meio dessas falhas da rememoração, nas lembranças que não se completam e se perdem em dúvidas insanáveis.

Desta maneira, por obra do autor-implícito, provoca-se uma resistência no leitor em compartilhar a compreensão que o narrador tem de si e dos eventos que se desenrolam, ao mesmo tempo em que se estabelece uma cumplicidade entre autor-implícito e leitor por meio da qual ambos participam e compreendem o mundo da narrativa de modo diverso ao do protagonista – relações que, nos termos de Wayne Booth, são determinadas pelo que denomina de distanciamento³⁹.

Um outro aspecto mostra-se pertinente ao modo como se apresenta a consciência de um narrador que se lança a um processo de rememoração. De acordo com as considerações de Pouillon (1974), o processo de rememoração efetuado por narradores de primeira pessoa protagonista poderia ser visto pelo viés da recordação ou pelo viés da memória. No processo de reconstituição do passado, a recordação atua como o simples resgate dos eventos que o

³⁹ Para Booth (1980, p.171) um tipo especial de distanciamento entre o narrador pouco digno de confiança e o autor-implícito que se faz acompanhar pelo leitor.

tempo faz esgarçar e cuja nitidez ou detalhe se quer reconstituir. Assim, a recuperação do passado não se põe aquém ou além das ações ou eventos, mas busca, apenas e sinceramente, acompanhá-los passo a passo, sem a preocupação de estabelecer nexos causais entre si.

Por outro lado, a reconstrução do passado também implica a busca e a compreensão das razões ou motivações que levaram a tal e qual acontecimento ou ação e, nesse sentido, a memória atua juntamente tanto com a ânsia de entendimento do passado como também do presente na medida em que presentifica aquele e sobre ele opera uma avaliação ou julgamento. Nessa operação de resgate efetuado pela memória, a imaginação intervém tanto na consciência do que se foi como também do que se é. Mas esta intervenção não torna artificial o passado ‘real’, a imaginação atua construindo o passado possível e a ele atribui um sentido de existência, sem o que tal operação não se realizaria. Desta maneira, a memória exige, mais do que sinceridade, um esforço de lucidez com o intuito de processar uma compreensão satisfatória do sentido do passado e de suas ressonâncias no presente, lucidez que se mostra ausente no protagonista de *AFW*.

Dado que os elementos composicionais da narrativa de *AFW* entrelaçam-se com a rememoração e com as dificuldades a ela subjacentes por envolverem mecanismos psíquicos do esquecimento, da dor e da frustração⁴⁰, muito, dentro deste horizonte, poderia se discorrer na elaboração da análise de *AFW*. Todavia, em vista do objetivo aqui proposto, as observações sobre tais mecanismos atêm-se às considerações sobre o tratamento do espaço como focalização, isto é, como espaço vidente e espaço visto que se compõem mutuamente ainda que perpassados por forças tanto repelentes (distanciamento em relação à percepção do narrador) como convergentes (proximidade entre personagens/ autor implícito/ leitor, e adensamento de sentidos por meio de sobreposições espaciais), revelando-se, portanto, como um espaço de tensões.

⁴⁰ Ver nota 16, p.21, Introdução.

Assim, por meio das considerações sobre os modos de tratamento do espaço literário buscou-se indicar aspectos da espacialidade que permeiam a narrativa de *AFW*. E, na medida em que o espaço apresenta-se não só como o lugar que contém as memórias, mas também como o elemento que inicia a rememoração, mobilizando o tempo e a ação na narrativa, ele se mostra, então, um vetor consistente para a interpretação de *AFW*.

Tendo mencionado anteriormente o conjunto de escolhas e normas que marcam a presença do autor implícito e apontado o uso de sobreposições na composição do narrador, abrimos aqui um breve comentário sobre *A Pale View of Hills*, o primeiro romance de Ishiguro, em vista do emprego de recursos composicionais semelhantes aos que indicamos em *AFW*.

Assim como o narrador de *AFW*, Etsuko é uma viúva que mora só em uma casa ampla. A narrativa de *A Pale View of Hills* inicia-se com a visita de Niki, filha do segundo casamento de Etsuko com um jornalista britânico, e retrata a dificuldade que ambas têm para falar do suicídio de Keiko, com a qual Niki nunca tivera uma amizade fraterna.

O quarto de Keiko assume a função de um espaço de memórias no qual Etsuko se vê enredada por lembranças que revelam sua filha como uma jovem cuja solidão e infelicidade levaram ao suicídio por enforcamento num quarto alugado na cidade de Manchester. A imagem do corpo de Keiko, pendurado por dias antes que sua morte fosse descoberta, persegue a narradora e permeia os eventos de sua rememoração.

A presença de Niki mobiliza as memórias de Etsuko sobre sua vida no Japão do pós-guerra, em especial sobre Sachiko e sua filha de dez anos, Mariko. Assim como Etsuko, a pequena Mariko é assombrada por um evento que presencia aos seis anos, conforme narrado por sua mãe:

[...] Mariko ran down an alleyway, and I followed her. There was a canal at the end and the woman was kneeling there, up to her elbows in water. A young woman, very thin. I knew something was wrong as soon as I saw her.

You see, Etsuko, she turned round and smiled at Mariko. I knew something was wrong and Mariko must have done too because she stopped running. At first I thought the woman was blind, she had that kind of look, her eyes didn't seem to actually see anything. Well, she brought her arms out of the canal and showed us what she'd been holding under the water. It was a baby. I took hold of Mariko then and we came out of the alley [...] (p.74)

Esse evento é revivido por Mariko quando sua mãe afoga seus três gatinhos que não podem ser levados na enganosa viagem à América.

[...] without taking her hands from the water, Sachiko threw a glance over her shoulders towards her daughter. Instinctively, I followed her glance, and for a brief moment the two of us were both staring back up at Mariko. The little girl was standing at the top of the slope, watching with the same blank expression [...] (p.167)

Sachiko mostra-se uma mulher egoísta e determinada a trocar o Japão pelos Estados Unidos, mesmo que para isso ela aceite as falsas promessas de seu amante, um americano alcoólatra que lhe toma todo dinheiro para gastar com mulheres e bebida. Embora diga que sua prioridade é o bem estar de sua filha, Sachiko se contradiz e age contra o desejo de Mariko de permanecer no Japão e viver com seu tio.

Ao fim da narrativa, o efeito das sobreposições evidencia-se durante uma conversa entre a narradora e a jovem Mariko. Verifica-se que a fala de Etsuko para confortar Mariko é na verdade uma conversa entre Etsuko e sua própria filha Keiko, o que é revelado pela troca do pronome 'you', supostamente dirigida a Mariko e sua mãe, por "we", isto é, em referência a ela própria, Etsuko, e a sua filha Keiko: "If you don't like it over there, **we**'ll come straight back. But **we** have to try it and see if we like it there. I'm sure **we** will" (p.173, grifo nosso). Etsuko age como Sachiko ao fazer falsas promessas de que retornariam ao Japão caso Keiko não gostasse de seu novo lar na Inglaterra. É uma falsa promessa que Etsuko faz consciente de que tal mudança significaria uma existência infeliz para sua filha.

O processo de rememoração envolve sobreposições tais que a imagem da mulher que afoga seu bebê é revivida por diferentes personagens e tal imagem/ato, reproduzindo-se em diferentes momentos, com diferentes pessoas e espaços, sobrepõe-se na narrativa, simboliza e catalisa o sentido da existência dos personagens. Esse mecanismo de sobreposições que envolvem personagens e espaços é adotado também em *AFW*, como veremos detalhadamente a seguir.

Neste primeiro capítulo, as considerações quanto ao papel de predominância do espaço, assim como quanto aos modos pelos quais o espaço literário manifesta-se no texto, buscaram tecer um quadro de referências por meio do qual introduzimos nossa abordagem de *AFW*.

Ao lidar com diferentes apontamentos teóricos, deparamo-nos com tipologias narrativas cuja diversidade repousa em vários critérios de tratamento dos elementos composicionais. Embora tais classificações alertem para a necessária flexibilidade e o cuidado com a singularidade própria a cada obra, as dificuldades em abarcar a complexidade da escrita literária não se extinguem. Tendo em mente tais dificuldades, a abordagem do espaço literário nos termos dos modos propostos por Brandão (2005), assim como a menção às reflexões de outros críticos, fez-se com o intuito de apresentar referências de tratamento do espaço literário com as quais lidaremos na análise de *AFW*. Preocupados em evitar o seu isolamento artificial em relação aos demais elementos composicionais, buscamos tratar o espaço em suas projeções no interior da obra.

Além disso, devemos ressaltar que, embora nosso enfoque sobre a espacialidade em *AFW* atenha-se primeiramente ao plano da composição que urde a obra, isto é, às diferentes passagens que procuramos analisar no segundo capítulo, alguns apontamentos teóricos serão indicados com o intuito de delinear um horizonte mais amplo de diálogos e cruzamentos conceituais com os quais a obra de Ishiguro está relacionada.

CAPÍTULO I I

A estruturação dos espaços narrados

Em *AFW*, Masuji Ono, ao transitar por diversos espaços, vê-se em situações que fazem emergir episódios passados e provocam confrontos que desestabilizam sua compreensão dos eventos. Nesse trânsito, a busca de um entendimento frustra-se diante da incompatibilidade manifesta entre a sua visão e a de seus pares. A dissonância, que gradualmente se avoluma no desenrolar do resgate efetuado pela memória, inicia-se a partir das referências espaciais, de sorte que os lugares onde o narrador se encontra remetem-no para outros espaços, mobilizando suas reflexões e ações e, assim, as conexões entre os episódios vividos são dinamizadas por meio de influências e sobreposições dos espaços narrativos.

O contexto narrativo dá-se no pós-guerra, num contexto de destruição provocado pelos bombardeios. Como a região está praticamente em ruínas, a cidade preserva uns poucos locais de convivência social, como o bar de Mrs Kawakami que Ono frequenta. Concomitantemente, são retratados os esforços empreendidos para a reconstrução da região, o que é marcado por meio das transformações pelas quais a cidade passa em decorrência desse processo. No entanto, a ação de reconstrução por parte do narrador em relação à sua própria residência, que também sofrera os efeitos dos bombardeios, não se conclui, revelando um aspecto que reflete e se articula com outros elementos da obra.

Esses dados narrativos indicam como as configurações espaciais e temporais se entrelaçam para formar e sustentar a tessitura da obra. Em termos espaciais, a casa e o cenário externo compartilham similaridades diretas devido à destruição causada pela guerra. No

entanto a dessemelhança entre esses dois espaços substancializa-se pela reconstrução do cenário externo em oposição ao adiamento da reforma da casa de Ono. A reforma inconclusa da casa coaduna-se com os espaços pelos quais Ono transita e que trazem à tona espaços do passado. Lugares de um presente destruído fazem emergir lugares de um passado destruidor através de sobreposições cujas camadas complementam-se de tal modo que cada lugar desdobra-se em outro, ou seja, a sala de visitas da casa de Ono remete a outras salas de visitas, assim como situações nela ocorridas fazem surgir episódios semelhantes. A possibilidade de conclusão da reforma da casa é praticamente nula se se considerar que a casa do protagonista reflete a sua condição no mundo, ou seja, não é possível avançar na reconstrução da casa antes que Ono possa, ele próprio, avançar na reflexão de seus erros. Não se trata apenas de uma reforma material, mas de reformulação de sua própria existência.

Em termos temporais, podemos considerar que a destruição da casa e a dificuldade do protagonista em reformá-la ligam-no a um passado comprometido com a guerra. Nesse sentido, as partes danificadas da casa funcionam como uma representação dos eventos passados que assombram insistentemente a existência de Ono, atestando sua necessidade de reinterpretá-los e, ao mesmo tempo, revelando suas dificuldades que se fazem representar tanto pelo adiamento da reforma quanto pela a memória que o narrador busca reconstituir e que se mostra com freqüentes lapsos e falhas.

1. A configuração espacial da narrativa

Em *AFW* a configuração espacial apresenta diferentes lugares que se distinguem de três modos: a) espaços fechados representados pelos cômodos da casa de Ono, pelo bar da senhora Kawakami e pelo bar Migi Hidari, bares freqüentados por Ono no presente e no passado, respectivamente; b) espaços abertos como os parques por onde Ono caminha só ou

acompanhado e o cenário de ruínas decorrente dos bombardeios; c) os meios de ligação espacial como o corredor no interior da casa, a “Bridge of Hesitation” e as vias urbanas.

A distinção dos elementos espaciais da narrativa levou a um mapeamento dos espaços retratados, verificando-se, dentre eles, que a casa de Ono desempenha um papel constituinte de todos os demais existentes na narrativa. Ou seja, a configuração da casa e de seus cômodos revela-se como um pilar estruturante da narrativa e como fonte para a configuração dos demais espaços narrativos de tal modo que os outros espaços mostram-se como extensões dos espaços existentes na casa.

A fim de demonstrar a maneira como a casa de Ono desempenha esse papel, partimos da análise desse espaço para examinar seu desdobramento no conjunto da narrativa. A casa, de amplas dimensões, é composta por uma varanda, uma sala de visitas, uma sala de jantar, uma sala de piano e um longo corredor que leva aos quartos situados na asa leste da casa.

Como apontado anteriormente, o contexto narrativo se insere num cenário de destruição provocado pela guerra. A região tomada por destroços e ruínas se faz refletir na casa de Ono e, se em relação à cidade, uma ação de reconstrução se efetiva, em relação à casa de Ono a ação não se completa e sofre contínuos adiamentos. As inconsistentes razões que Ono apresenta para justificar essa inoperância revelam, na verdade, dificuldades que vêm à tona recobertas por cenas de destroços e fumaça “like pyres at some abandoned funeral” (p.28) que reproduzem o despedaçamento de sua própria existência.

A referência ao espaço, em especial, de uma casa, conduz, quase que inevitavelmente, às imagens bachelardianas sobre os espaços da intimidade e, considerando a importância que a casa de Ono assume em *AFW*, parece pertinente, então, verificar que relações podem ser estabelecidas entre a casa de Ono e tais imagens. Nesse sentido, embora tenha se delineado uma aproximação com as imagens bachelardianas, na obra em questão a configuração do espaço “casa” assume uma natureza distinta da considerada por Bachelard.

Segundo Gaston Bachelard (1993), a imagem da casa mostra-se como uma topografia do ser íntimo; ela se revela como um pólo integrador dos pensamentos, das lembranças e dos sonhos do homem na medida em que todo um passado vem viver, pelo sonho numa casa nova. Na imagem bachelardiana, a casa vem representar o espaço do acolhimento, do refúgio e da estabilidade:

[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz [...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...](BACHELARD, 1993, p.25)

Tal imagem de casa se vê corroborada na narrativa, ao menos do ponto de vista do narrador, pois ao expressar os sentimentos que tem por ela Ono fala com orgulho de como ela se destaca na paisagem indicando, assim, as marcas de uma topofilia “it is inside a place of soft, natural woods selected for the beauty of their grains, and all of us who lived in it came to find it most conducive to relaxation and calm”(p. 10).

No entanto, outros dados narrativos são introduzidos de modo a provocar uma oposição a essa imagem inicial da casa. Na verdade, tais dados parecem caminhar no sentido oposto ao da intimidade e do refúgio, revelando a casa mais como um espaço público e conflituoso do que propriamente privado e reconfortante. Essa oposição decorre da ótica maior que se depreende do romance através da presença do autor-implícito, sua presença provoca no leitor certa dissonância em relação ao narrador, tornando difícil compartilhar a mesma percepção e compreensão que Ono tem das coisas e dos eventos e, assim, alimentando gradualmente a distância entre leitor e narrador. Cabe então explicitar como esses dados são construídos e apresentam índices de publicidade e conflito nesse espaço retratado no início da narrativa.

Considerando os índices de publicidade que recobrem a casa, percebe-se, em primeiro lugar, a idéia de prestígio presente no modo pelo qual Ono adquire sua casa. O narrador cita que comprara sua casa por menos da metade de seu valor, isto porque, após a morte do proprietário, suas irmãs encaminham a venda da propriedade através “auction of prestige”, ou seja, ao invés de estabelecerem um preço de mercado para a venda, o critério adotado é o do caráter e mérito do futuro morador, e com isso Ono é agraciado como sendo o candidato mais adequado à posse da casa.

Tomando-se a noção de prestígio como relacionada ao reconhecimento de uma condição admitida como superior pela maioria de um dado meio social, percebe-se que a aquisição da casa por Ono deveu-se ao prestígio que gozava como artista, ao reconhecimento do seu trabalho e engajamento na política imperialista japonesa. Ono diz-se surpreso – não porque não se achasse desmerecedor do resultado –, mas assim diz por conta de uma falsa modéstia que encobre seus sentimentos de orgulho, honra e dignidade, e alimenta as ilusões sobre si mesmo como líder e grande artista.

Em segundo lugar, os cômodos individuais não são descritos, tanto o quarto de Ono como os de seus filhos sequer são mencionados. Em terceiro, a peculiar extensão do corredor que leva aos quartos da asa leste enfatiza a separação de espaços individuais do corpo principal da casa. Além disso, esta parte da casa está associada ao passado que Ono tenta resgatar e, mediante a informação de que foi esse o local mais danificado da casa, percebe-se com mais clareza as dificuldades com as quais o narrador se depara. O quarto índice está ligado à sala de piano, o lugar que poderia ser o que mais se aproximaria de um espaço privado por ter sido a princípio seu estúdio de pintura, o lugar das mais íntimas manifestações do artista Ono. No entanto, esse espaço transformara-se em uma sala de piano e suas pinturas, que antes a ocupavam, foram removidas e colocadas em lugar não mencionado, tornando-se, não fosse pelo piano, uma sala quase que completamente vazia.

Outros espaços como a varanda, a sala de jantar e a sala de visitas revelam-se como espaços públicos que tendem, numa ordem crescente, a ampliar-se com a presença das personagens que confrontam o narrador. Assim, na varanda, Ono relaciona-se com as filhas e o neto; na sala de jantar, vemos a presença de seu genro; na sala de visitas, a presença de alunos e outros personagens. Não há, em sua casa, um espaço de solidão reconfortante e, embora com diferentes gradações, todos esses espaços mostram-se como espaços de confronto entre a visão de mundo do narrador e a das demais personagens. Conflitos que se configuram de tal modo que posicionamentos, crenças e o (des)entendimento de si provocam dissonâncias e estranhamentos, como se o resgate dos eventos pela memória não alcançasse a justificação ou um assentimento que dele se esperava.

Os espaços descritos caracterizam-se como espaços públicos na medida em que são os lugares onde Ono se encontra com os demais personagens e com eles trava, no presente e no passado, uma relação conflituosa. Assim, diferenciando-se das imagens bachelardianas da casa como o espaço da intimidade reconfortante, em *AFW*, a casa mostra-se como um dos espaços públicos em que o ser individual se vê confrontado pelo coletivo.

Dado o sentido geral da casa como o espaço público, cabe verificar se os seus cômodos – a sala de visitas, a sala de jantar, a varanda e a sala de piano – sustentam a hipótese de que esses espaços convergem para o mesmo sentido, e de fato operam desdobramentos nas configurações dos outros espaços da narrativa para com isso escrutinar aspectos subjacentes ao caráter com que os espaços são constituídos.

2. *Os desdobramentos espaciais*

a) “The reception room”

A primeira menção à sala de visitas surge quando Ono encontra-se com Setsuko, que entra para colocar flores no santuário em reverência aos antepassados. Este encontro dá-se em decorrência do desacordo de Ono com sua outra filha, Noriko, cuja determinação em levar Ichiro à casa de uma amiga frustra os planos de Ono de levá-lo ao cinema. Setsuko, preocupada com o desentendimento entre o pai e a irmã, opta por ficar em casa e fazer companhia a Ono. Isso lhe dá oportunidade para manifestar suas preocupações sobre o encaminhamento do noivado da irmã e, assim, aproveita a ocasião para aconselhar seu pai a tomar precauções para que as tratativas matrimoniais entre Noriko e o filho mais velho dos Saitos não sejam prejudicadas pelo surgimento de informações comprometedoras sobre o passado de Ono.

[...] I merely wished to say that it is perhaps wise if Father would take certain precautionary steps. To ensure misunderstandings do not arise....

Misunderstandings about what, Setsuko ?

About the past... [...](p.49)

A fala reticente de Setsuko encerra a conversa entre ambos. Impactado por esse conselho, Ono decide visitar Matsuda com o objetivo de que este não mencione nada de comprometedor a respeito de seu passado. Embora essa conversa com Setsuko venha a provocar o movimento da ação do protagonista, o que vemos nesse momento é o desenrolar de uma digressão que flui em direção ao passado e fornece os elementos composicionais da ambientação⁴¹, apresentando elementos primordiais da configuração espacial da narrativa.

⁴¹ De acordo com Osman Lins, a ambientação revela-se pelo conjunto de processos destinados a provocar a noção de um determinado ambiente, porém o mais importante aspecto da ambientação é que nela “transparecem os recursos expressivos do autor”, isto é, nela a noção de espaço assume primordialmente uma natureza literária.

Ono a inicia considerando que a “reception room” é um lugar solene, a ser reverenciado, devendo ser mantido à parte das trivialidades do cotidiano:

[...] I have preserved, instilled in me by my father, that the reception room of a house is a place to be revered, a place to be kept unsoiled by everyday trivialities, reserved for the receiving of important guests, or else the paying of respects at the Buddhist altar [...](p.41)

Através dessa digressão, Ono conta-nos que, na casa de seu pai, fora-lhe permitido entrar na “reception room” somente após os doze anos de idade. A partir de então, é considerado suficientemente crescido para abordar assuntos importantes e passa a ser chamado para os “business meetings”, nos quais seu pai trata de questões de finanças familiares. Essas ocasiões revestidas de austeridade não passam de pura tortura para o jovem Ono, uma situação em que as ponderações paternas não fazem sentido algum e às quais o narrador responde telegraficamente.

Na seqüência da digressão, quando com quinze anos de idade, Masuji Ono conta-nos que fora convocado pelo pai a comparecer na “reception room” e apresentar seus desenhos e quadros:

[...] Then when I was fifteen, I remember being called into the reception room for a different kind of meeting. As ever, the room was lit by the tall candle, my father sat at the center of its light. But that evening, instead of his business box, he had before him a heavy earthenware ashpot. This puzzled me, for this ashpot – the largest in the house – was normally produced only for guests

[...] ‘Masuji, are you sure all your work is here? Aren’t there one or two paintings you haven’t brought me?’

I did not answer immediately. He looked up and asked: ‘Well ?’

Nesse sentido, Lins considera que se relacionarmos uma personagem ao espaço que ocupa e como o ocupa, por exemplo, seu quarto: a iluminação, o tamanho, os objetos que lá estão e como são dispostos, podemos, através desses dados, caracterizar seu modo de ser. Por outro lado, o espaço pode atuar sobre a personagem de modo mais intenso, influenciando-a, não apenas psicologicamente, mas propiciando ou provocando sua ação, é essa espacialidade motora que nos interessa aqui.

‘It’s possible there may be one or two I have not brought’.

‘Indeed. And no doubt, Masuji, the missing paintings are the very ones you’re most proud of. Isn’t that so?’

He had turned his eyes down to the paintings again, so I did no answer

[...] ‘Your mother, Masuji, seems to be under the impression that you wish to take up painting as a profession. Naturally, she is mistaken to supposing this.’

‘Naturally’, I said, quietly [...] (p.43-4)

Masuji Ono é instado a esclarecer as razões dos comentários maternos sobre o seu interesse em seguir a carreira artística, ao que inicialmente responde como sendo um equívoco por parte de sua mãe. Seu pai, ao ouvir os passos da esposa no corredor, determina que Ono a traga para a sala e também que Ono lhe entregue todos os seus quadros. Apesar de seus temores, Ono acata a determinação de seu pai e volta à sala, em companhia da mãe, com o restante de suas pinturas.

Ao entrarem na sala, ambos ouvem os comentários do pai de Ono a respeito de monges peregrinos que vagueiam pelas vilas oferecendo predições e conselhos às famílias. Dirige-se então à esposa para lembrar um monge que passara por onde moravam quando Ono tinha acabado de nascer e que prenunciara coisas sobre Ono, sobre suas qualidades e boa condição física, mas também sobre uma fraqueza, uma imperfeição em sua natureza que lhe daria tendências para a indolência e a impostura. Embora a mãe de Ono busque amenizar o tom da fala do pai, este a retruca insistindo em sua percepção de que há “a weakness running through our son’s character” (p.46). Em seguida, voltando-se para Ono, o pai refaz a pergunta sobre seu desejo de seguir a pintura como profissão, ao que Ono, desta vez, responde com o baixar dos olhos e com silêncio. Seu pai considera que os artistas vivem em pobreza, que o mundo que habitam leva-os a se tornarem depravados e pusilânimes e, embora haja exceções, isto é, artistas que reúnam talento e caráter, esse não é o caso de Ono⁴².

Momentos após retirar-se da sala, Ono encontra sua mãe na escuridão do corredor:

⁴² Esta fala de seu pai assume um caráter premonitório sobre o destino de Ono.

[...] I can remember a little later that night, coming across my mother in the darkness. In all likelihood, it was in one of the corridors that I encountered her, though I do not remember this [...]

‘There’s a smell of burning around the house’, I remarked

‘Burning?’ My mother was silent for a while, then she said: ‘No, I don’t think so. It must be your imagination, Masuji’.

‘I smelt burning’, I said. ‘There, I just caught it again. Is Father still in the reception room?’

‘Yes, he’s working on something.’

‘Whatever he’s doing in there,’ I said, ‘it doesn’t bother me in the least’

[...](p.45-46)

Revoltado, Ono diz que não deseja tornar-se como seu pai, que não se vê conversando com seu filho sobre contas e dinheiro, que jamais se orgulharia e se perdoaria se fosse esse o seu futuro, que deseja para si uma vida superior a essa e afirma, resolutamente, que qualquer que seja o que seu pai tenha feito com seus quadros, seu feito terá como consequência apenas o fortalecimento de sua ambição como artista.

Essa digressão é aqui demoradamente apresentada em vista de sua importância para a narrativa e também para permitir explicitar o mecanismo de sobreposições de espaços, personagens e elementos presentes na obra de Ishiguro. O que se vê aqui pode ser entendido como uma prefiguração de episódios futuros ou como a configuração de um leitmotiv⁴³ constituído por uma situação inicial que se desdobra em momentos posteriores.

As sobreposições explicitam-se nas correlações entre o episódio acima descrito e outros que se voltam ou retomam aquele, complementando-o em significação. Assim ocorre quando Ono conta-nos sobre o período de sete anos sob tutela do mestre Moriyama durante o qual, Sasaki, “the leading pupil”, tem suas pinturas apreendidas pelo mestre e é rudemente

⁴³ Embora, segundo Wolfgang Kayser, o termo leitmotiv seja usado para referir-se a objetos ou imagens que assumem caráter simbólico e recorrente em uma narrativa, aplicamos esse termo não só para o espaço da sala de visitas em si, mas para uma situação como a descrita acima, composta pela posição de Ono como alguém que é visto por suas ambições e realizações equivocadas.

banido do estúdio de pintura por ter sido considerado um traidor de seu estilo artístico. Depois, quando o próprio Ono, considerado o melhor discípulo de Moriyama, ao desenvolver uma perspectiva de trabalho artístico frontalmente oposta à do mestre também tem suas pinturas apreendidas em antecipação à sua expulsão do estúdio do mestre.

[...] ‘Ono, there are some matches and tapers in our kerchief. Kindly light these lanterns. The effect, I imagine, will be most interesting’.

As I made my way around the pavilion, lighting lantern after lantern, the gardens around us, which had become still and silent, steadily faded into darkness [...]

‘You mentioned earlier today, there was something troubling you’.

I gave a small laugh as I reached up towards a lantern. ‘Just a small thing, Sensei [...] I discovered that certain of my paintings had been removed from where I always store them in the old kitchen’.

[...] ‘Your paintings are presently in my possession. I’m sorry if I caused you alarm by taking them’ [...]

‘I am glad I can put my mind at rest regarding the safety of my paintings’.

[...] He did not speak for some time so that I again thought he had not heard me. But then he said: ‘I was a little surprised by what I saw. You seem to be exploring curious avenues [...] It’s no bad thing, no bad thing at all. But then again, one shouldn’t spend too much time with such experiments. One can become like someone who travels too much. Best return to serious work before too long.’

[...] ‘Incidentally, Ono’, he said, eventually, ‘I was told there were one or two paintings you’ve completed recently that were not with those I have now’.

‘Quite possibly, there are one or two I did not store with the others’.

‘Ah. And no doubt these are the very paintings you are most fond of’.

I did not reply to this. Then Mori-san went on: ‘Perhaps when we return, Ono, you will bring me these other paintings. I would be most interest to see them.’

[...](p.176-9)

Ono afirma não ser possível atender a solicitação de seu mestre. Diante da recusa, Moriyama diz a Ono para deixar o estúdio e prediz: “it will mean the end of your

development as a serious artist, but then, no doubt you've taken all this into account" (p.180). Essa conversa que marca o afastamento entre Ono e Moriyama recupera os elementos presentes no episódio entre Ono e seu pai.

No desenrolar das digressões, uma vez mais a situação se repete entre Ono, agora como mestre, e Kuroda, seu talentoso aluno, reproduzindo o motivo da traição. No entanto, neste caso a traição assume feições mais drásticas porque se realiza não pelo discípulo que "trai" a visão artística do mestre, mas pelo mestre que trai seu discípulo denunciando-o à polícia política. A ação de Ono, como membro de um departamento cultural do governo e conselheiro do "Committee of Unpatriotic Activities" leva à prisão e à tortura de Kuroda. Os elementos presentes na cena da invasão da casa de Kuroda, tais como o fogo, o cheiro de fumaça proveniente das pilhas de desenhos e quadros queimados, além da presença da mãe de Kuroda e de figuras autoritárias, retomam o episódio inicial ocorrido na sala de visitas.

[...] From time to time, I still turn over in my mind that cold winter's morning and the smell of burning growing ever stronger in my nostrils. It was the winter before the outbreak of war and I was standing anxiously at the door of Kuroda's house. The burning smell, I could tell, originated from somewhere within the house, from where also came the sound of a woman sobbing [...](p.181)

Na segunda parte da narrativa, apresentam-se elementos complementares ao quadro inicial quando Shintaro, um dos alunos de Ono, o procura em sua casa para pedir-lhe uma declaração a ser anexada aos formulários de admissão na "Higashimashi High School". Ambos sentam-se na "reception room" em volta do "brazier" para se aquecerem enquanto Shintaro, embora otimista a respeito de sua admissão, revela seu receio de que o comitê de seleção indique insatisfações quanto às ligações entre ambos "However, Sensei, there appear to be just one or two small points on which the committee seem still a little unsatisfied [...] Perhaps I should be frank. The small points I refer to concern the past" (p.101). Shintaro

solicita a Ono uma declaração que explicita o distanciamento entre ambos no tocante à produção dos cartazes belicistas que incentivaram a invasão da Manchúria. Ono reage negativamente e dirige-se a Shintaro exigindo uma atitude firme

[...] ‘why don’t you simply face up to the past? You gained much credit at the time for your poster campaign. Much credit and much praise. The world may now have a different opinion of your work, but there’s no need to lie about yourself’ [...](p.103-4)

Diante da insistência de Shintaro, Ono dá-lhe as costas e se cala, obrigando Shintaro a retirar-se sem o atendimento de sua solicitação.

Embora o desentendimento com Shintaro pareça exercer um efeito quase catártico sobre Ono compelindo-o, durante o jantar de noivado de sua filha Noriko, a fazer um “mea culpa” através de um discurso em que assume erros passados, percebe-se que esse efeito é efêmero ou apenas aparente, pois embora Ono afirme:

[...] I must say I find it hard to understand how any man who values his self-respect would wish for long to avoid responsibility for his past deeds; it may not always be an easy thing, but there is certainly a satisfaction and dignity to be gained in coming to terms with the mistakes one has made in the course of one’s life [...] it is surely a thing far more shameful to be unable or unwilling to acknowledge them [...](p.124-5)

ele próprio posterga o enfrentamento com o passado do mesmo modo como adia indefinidamente a reforma de sua casa. Sua relutância revela sentimentos que flutuam entre culpa e desejo de glória, variando casuisticamente de acordo com as circunstâncias, mas sempre valorizando mais a idéia de dignidade, presente na coragem em reconhecer os erros, do que uma lúcida e honesta avaliação de seus erros e das conseqüências de seus atos.

Duas últimas referências complementares a encontros na “reception room” ocorrem quando das visitas de Ono à casa de Chishu Matsuda, seu mentor político no período que

precede o rompimento artístico com Moriyama e que direciona suas motivações políticas e artísticas no tocante à invasão da Manchúria.

Na primeira das visitas a Matsuda, a conversa entre eles é sucinta, pois Matsuda está doente e não pode demorar-se. Após a troca de cortesias protocolares, a conversa gira em torno da preocupação de Ono quanto às negociações sobre o matrimônio de Noriko e em relação às quais Ono teme que a família Saito venha a descobrir aspectos comprometedores de seu passado. Matsuda diz que Ono não deveria se preocupar com um passado que deveria ser esquecido e busca tranquilizá-lo dizendo que não fora procurado, e caso isso acontecesse ele saberia lidar com a habilidade requerida pela situação. Além disso, diante da consternação de Ono quanto ao passado, Matsuda supõe que Ono tenha visitado outros antigos conhecidos e orienta-o a procurar Kuroda, em especial.

Na segunda e última visita a Matsuda, enquanto conversam na sala de visitas, a brisa traz para o recinto um cheiro de fumaça que incomoda Ono e o faz mencionar que o tal odor significava, não muito tempo atrás, fogo e bombardeios. Matsuda o corrige dizendo que, então, aquilo significa apenas que alguém está limpando o jardim. Esta correção revela quão intensa é a presença dos vestígios da destruição na constituição do ser e do pensamento do protagonista.

Assim, é a partir desses espaços que a identidade de Ono se desvela ao leitor como um ser que, transitando neles, vê sua existência e consciência configuradas de diferentes modos que se sobrepõem através do jogo de diferentes papéis assumidos pelo protagonista: no espaço da sala de visitas, Ono assume posições ora de superioridade, ora de inferioridade, ora de prestígio e autoridade e ora de condenação e culpa, reproduzindo papéis desempenhados pelos personagens de sua lembrança e de certo modo fundindo-se com eles ou sendo revelado por eles.

Trata-se, enfim, de passagens que retomam a mesma situação enfrentada por Ono, nos anos de sua juventude, e que se reproduzem complementando-se mutuamente através de personagens que se revezam na ocupação de diferentes posições de sujeito para compor situações que foram prefiguradas pelo episódio inicial do confronto entre Ono e seu pai.

Antes que as visitas a Matsuda se concretizem, muitas outras digressões surgem na narrativa para tecer as configurações espaciais e temporais. Elementos presentes na retratação da sala de visitas, tais como o cheiro de coisas queimadas, de cinzas e de relações de autoridade entre personagens, são recorrentes e fazem parte da composição de outras passagens da narrativa.

b) A sala de jantar e os bares Migi-Hidari e Kawakami

A consideração do espaço da sala de jantar visa apontar alguns importantes episódios que nela ocorrem e estabelecer relações com outros espaços narrados, saber, o jantar no Hotel Kasuga Park, onde se consolida o noivado de Noriko e Taro, e os bares de Mrs Kawakami e do Migi-Hidari.

O jogo de luz e sombras atua também na sala de jantar contribuindo para que o entrelaçamento entre passado e presente, entre os conteúdos, mesmo filtrados, do processo da rememoração, realize-se de modo conflituoso e contraditório, ao mesmo tempo em que também complementar para a constituição do narrador que se nos apresenta. Dentro desse jogo a sala é assim descrita “Although during the day the dining room is rather a gloomy place on account of the sun rarely reaching it, after dark, with the lightshade low over the table, it has a cosy atmosphere” (p.37).

São três os momentos diretamente ligados à sala de jantar. O primeiro dá-se quando Noriko, que já havia programado um passeio com Ichiro, discute com Ono por conta de seu plano de levá-lo ao cinema. Ono vê-se obrigado a ceder, mas, manifestando seu descontentamento, recusa-se, de maneira infantil, a participar do passeio planejado por Noriko. Constrangida em deixar o pai sozinho, Setsuko decide permanecer em casa, dando, então, oportunidade à conversa em que aconselha Ono a tomar medidas para o sucesso do noivado da irmã.

O segundo refere-se ao dia em que Ono, ao levar Ichiro ao cinema, encontra-se casualmente com o futuro sogro de Noriko. Durante o jantar, Ono comenta que nesse encontro Dr Saito mencionara o nome de um conhecido comum a ambos: Kuroda. A menção a Kuroda surpreende Setsuko e Noriko, fazendo-as interromper o seu jantar por um momento, Ono percebe o movimento das filhas: “It was clear they had just exchanged glances, and it was one of those instances last month when I got a distinct impression they had at some point been discussing certain things about me” (p.83). Após o jantar, enquanto Noriko retira-se da sala por uns instantes, Setsuko aproveita o momento para mais uma vez lamentar a solterice da irmã e aconselhar Ono:

[...] And Dr Saito is acquainted with Mr Kuroda? [...] but I wonder if it may not be wise if Father were to visit Mr Kuroda soon”.

Visit him?

Mr Kuroda. And perhaps certain other acquaintances from the past.

I'm not sure I follow what you're saying, Setsuko.

Forgive-me, I simply meant to suggest that Father may wish to speak to certain acquaintances from his past. That is to say, before the Saitos' detective does. After all, we do not wish any unnecessary misunderstandings to arise [...] (p.85)

O terceiro episódio ocorre quando da visita a Noriko, agora já casada com Taro, em que Ono afirma ter permitido Ichiro, então com oito anos, a provar um pouco de sakê; embora

Setsuko seja contra, é Noriko quem categoricamente se opõe à tal iniciativa “this is nonsense (...) Setsuko, it’s out of the question. I don’t know what Father can be thinking” (p.157). Ao ver seu intento frustrado, Ono tenta conformar seu neto – ou talvez mais a si mesmo: “let the women have their way this time [...] It’s not worth getting them upset over such little things” (p.188), Ono diz ser uma coisa pequena embora antes tenha argumentado ser uma questão de orgulho e virilidade, importantes para a formação do caráter de um jovem menino. Talvez caiba notar aqui que, se para Ono a prova do saquê assemelha-se a um ritual de passagem pelo qual tanto ele como seu filho, Kenji, passaram, do mesmo modo, para o pai de Ono aqueles “business meetings” na sala de visitas tinham o mesmo sentido. No entanto, assim como para Ono a convocação de seu pai não fazia nenhum sentido, a prova do sakê para suas filhas é visto como algo absolutamente impertinente e inadequado.

Após deixar o neto no quarto, Ono volta à sala de jantar e, ainda desapontado, age de maneira infantil ao insistir para que Taro confirme o suposto conhecimento do Dr Saito quanto a sua fama como artista, pois quer deixar claro que Setsuko enganara-se ao dizer que o pai de Taro conhecia-o muito superficialmente, apenas como um vizinho da área onde os Saitos moravam. A teimosia de Ono em manter a conversa sobre tal questão assenta-se na sua necessidade de sustentar a idéia de prestígio que Ono supusera sempre possuir, o que seria posto por terra caso Setsuko estivesse correta. Muito embora a fala de Taro não seja clara, Ono contenta-se e, torcendo o sentido das palavras de Taro de acordo com sua conveniência, olha para Setsuko com satisfação “but (Setsuko) was too proud to return my glance, confronted as she was with the proof that she had been quite mistaken” (p.190).

Este terceiro momento é mediado por uma digressão bastante importante que condensa vários momentos da narrativa. Sua função apresenta-se como um fechamento de episódios anteriormente narrados, ou seja, nele constata-se que: o casamento de Noriko com Taro concretiza-se; a responsabilidade de Ono na prisão de Kuroda é explicitada; se apresenta a

conversa que marca o afastamento entre Ono e seu mestre Moriyama; o personagem Tortoise, antes apresentado como um oposto das qualidades artísticas de Ono, é retratado com outras cores; e, principalmente, a conversa entre Ono e Setsuko sobre as precauções adotadas quanto ao noivado de Noriko, um impulso motor da ação do protagonista, é posta numa ótica que subverte a compreensão do romance.

Embora essa digressão represente uma amarração de vários episódios, a fala de Setsuko, ao negar que tenha aconselhado Ono a tomar qualquer medida quanto ao seu passado, obriga-nos a reconsiderar as referências propulsoras da ação de Ono. No entanto, dado que este diálogo ocorre em um espaço aberto, no Kawabe Park, optamos por analisar os elementos que compõem essa situação no momento em que tratarmos dos espaços abertos na narrativa.

Um último aspecto ligado ao espaço da sala de jantar ocorre quando Noriko revela ao pai ter-se encontrado casualmente com Jiro Miyake, seu ex-pretendente. Embora tenha agido com tranqüilidade a ponto de falar de seus respectivos noivados, Noriko não tem coragem de perguntar a Jiro as razões de sua desistência do noivado com ela, questão que dirige a Ono na manhã seguinte:

[...] ‘Why do you suppose they pulled out? Did you ever discover about that?’
 ‘I discovered nothing. As I say, they said they felt the young man was inadequately placed. It’s a perfect good answer [...] It wasn’t anything to do with you, you know that’ [...]
 Well, Father, if it wasn’t to do with me, then I wonder what it could have been to make them pull out like that’ [...](p.52)

Ono sente-se incomodado pelas palavras de Noriko: “It seemed to me there was something unnaturally deliberate in the way my daughter uttered those words. Perhaps I imagined it, but then a father comes to notice any small inflexions in his daughter’s speech” (p.53). Como consequência lógica deste diálogo com Noriko, segue-se a digressão em que

Ono relembra uma conversa com Jiro, na qual este comenta o suicídio do presidente da empresa onde trabalhava: “His act was an apology on behalf of us all to the families of those killed in the war (p.53). Ainda que Ono argumente contrariamente: “What need is there to apologize by death?”, Jiro reafirma sua posição, levando-nos a crer que seu afastamento de Noriko estaria relacionado ao passado de Ono:

[...] Sometimes I think there are many who should be giving their lives in apology who are too cowardly to face up to their responsibilities. It is then left to the likes of our President to carry out the noble gestures. There are plenty of men already back in positions they held during the war. Some of them are no better than war criminals. They should be the ones apologizing [...] It's a cowardice that these men refuse to admit to their mistakes. And when those mistakes were made on behalf of the whole country, why then it must be the greatest cowardice of all [...](p.54)

Ono não está certo de que foram mesmo essas as palavras de Jiro, sua incerteza confunde a pessoa e as palavras de Jiro com as de Suichi, marido de Setsuko, que durante o funeral das cinzas de Kenji mostra-se enfurecido e diz “the real culprits are still with us. Afraid to show themselves for what they are, to admit their responsibilities [...].To my mind, that's the greatest cowardice of all” (p.58). Assim como ocorre em outras passagens de sua lembrança, falas de personagens diferentes se confundem e se misturam, tal como no encontro no pavilhão que Ono relembra sem saber ao certo se fora ele, Moriyama ou Kuroda a dizer tais e quais palavras.

Importa pouco saber quem disse o quê, mas importa bastante compreender o caráter dessas incertezas de Ono que, embora sendo aspecto característico do fluir da memória, evidencia a dificuldade de Ono em lidar com seu passado, fazendo-o dissimular seus sentimentos de culpa por meio de momentos ilusórios de prestígio revestidos de uma modéstia falsa. Além disso, essas incertezas contribuem para a compreensão do mecanismo de

sobreposições presente na narrativa na medida em que, assim como os lugares superpõem-se em camadas que se complementam em significação, as personagens participam desse mesmo mecanismo através de falas cujas palavras convergem para a composição de significados complementares ainda que remetam a momentos e situações diferentes do desenrolar narrativo.

Um outro exemplo desse tipo de composição apresenta-se quando Ono responde à pergunta do neto sobre as razões do suicídio do senhor Naguchi, um famoso compositor de canções imperialistas, com o qual Ono certa vez comentara ter coisas em comum. Embora Ono tenha anteriormente expressado sua discordância quanto a atos como o suicídio serem reconhecidos como um digno e corajoso pedido de desculpas, durante a conversa com Ichiro vemos Ono não só compartilhando a mesma opinião de Jiro como também usando palavras muito semelhantes para justificar o suicídio do senhor Naguchi: “he wanted to say sorry. I think that’s why he killed himself. Mr Naguchi wasn’t a bad man at all, Ichiro. He was brave to admit the mistakes he’d made. He was very brave and honourable” (p.155).

Outro aspecto que concorre para corroborar esse mecanismo de sobreposições de papéis é o assumido por Setsuko e Noriko ao colocarem-se como pólo de oposição a Ono. Como vimos, Noriko está sempre presente nas passagens que envolvem a sala de jantar e sempre em posição de conflito com Ono. Embora os personagens não tenham sua presença exclusivamente limitada a determinados espaços, nota-se que algumas delas compartilham certos espaços de maneira especial. Neste sentido, se na sala de visitas Setsuko atua como o fator de mobilização da ação do protagonista, na sala de jantar esse papel é desempenhado por Noriko, não de maneira tão direta como vemos na fala de Setsuko quanto a “take certain precautionary steps”, mas reforçando o papel desta na medida em que insinua as razões pelas quais Ono tem de ir à procura de Matsuda e Kuroda para que seu noivado com Taro não seja prejudicado.

A atitude de ambas, que Ono já havia notado, tais como as conversas subitamente interrompidas, a troca de olhares furtivos e as palavras ríspidas que trocam com ele criam uma pressão sobre Ono que parece resolver-se durante o jantar no Hotel Kasuga Park, quando Ono faz um discurso de contrição. Embora caracterizada como uma jovem espirituosa e animada, Noriko, mesmo diante das gentilezas da família Saito, comporta-se de modo canhestro e tímido, o que, para Ono, viria a comprometer as expectativas quanto ao noivado.

Mas não é o comportamento de Noriko que provocaria tal desastre, e sim o que parecia iminente ocorrer: fatos do passado comprometedor de Ono virem à tona quando o pai de Taro menciona que seu filho Mitsuo é aluno e admirador de Kuroda na Universidade de Uemachi. Em resposta às perguntas de Ono, a fala sinuosa e reticente de Mitsuo leva Ono a antecipar-se e, com isso talvez, evitar a explicitação de detalhes do ocorrido entre ele e Kuroda. Consternado, Ono diz que Kuroda não o tem em alta conta e, como outros, considera negativa sua influência artística, seguindo-se daí um momento de catarse confessional:

[...] There are some who would say it is people like myself who are responsible for the terrible things that happened to this nation of ours. As far as I am concerned, I freely admit I made many mistakes. I accept that much of what I did was ultimately harmful to our nations, that mine was part of an influence that resulted in untold sufferings for our own people. I admit this. You see, Dr Saito, I admit this quite readily [...] (p.123)

Ono crê que sua mea culpa tem um efeito de remissão: “I would not wish to claim that the whole engagement had hung in the balance until that point, but it is certainly my feeling that that was when the *miai* turned from being an awkward, potentially disastrous one into a successful evening” (p.124). Ao creditar a si próprio o sucesso do jantar e, conseqüentemente, do noivado entre Noriko e Taro, o que Ono faz é transmutar o único momento em que reconhece seus erros e responsabilidade sobre terríveis eventos do passado em algo de que pode e deve vangloriar-se:

[...] but there is certainly a satisfaction and dignity to be gained in coming to terms with the mistakes one has made in the course of one's life. In any case, there is surely no great shame in mistakes made in the best of faith. It is surely a thing far more shameful to be unable or unwilling to acknowledge them [...](p.124-5)

Embora este seja o único momento em que Ono apresenta uma fala clara sobre seu passado, o significado dessa declaração é anulado pela ilusão de dignidade com a qual Ono reveste o que seria um momento de culpa e de dor. Sua incapacidade e recusa em encarar efetivamente sua responsabilidade em atos abomináveis predomina mais uma vez e age sobre um, talvez único, momento de consciência sobre si e sobre seu passado para negá-lo.

Sua negativa consolida-se sobre outro evento que o incomoda muito: os quadros de cunho imperialista que produzira durante a Guerra contra a China. Seguindo-se como consequência direta à sua atitude no jantar no Kasuga Park, Ono justifica sua desavença com Shintaro, acusando-o de covarde por não ser capaz de encarar sua participação na produção de pôsteres da campanha contra a China, mas tal incapacidade pertence a Ono muito mais propriamente do que a Shintaro.

Assim como os personagens Hirayama e Shintaro refletem não o modo de ser deles, mas o do próprio ser do protagonista, o espaço do bar da senhora Kawakami indica, no final do segundo capítulo, o momento em que Ono mescla-se com o espaço, revelando para o leitor a dimensão da pequenez e solidão da existência do protagonista: “I was struck by the thought of how small, shabby and out of place her little bar would seem amidst the large concrete buildings the city corporation was even at that moment erecting around us” (p.126). Tal como o bar, pelo qual a senhora Kawakami recebera uma oferta, dará lugar a novas construções, o espaço de um passado de prestígio tão caro a Ono encerra-se: “that little world has passed away and will not be returning” (p.127) e a relutância em aceitar tal fato diz respeito mais a Ono do que a Kawakami.

Assim como o bar de sua velha amiga, que Ono frequenta no presente da narração, o bar Migi-Hidari, ligado ao período áureo de sua carreira, já fechara antes. Há entre esses dois bares não só uma relação temporal, mas também uma relação espacial e de natureza de sentido que convergem para uma articulação semelhante à operada pela sala de visitas.

O bar Migi-Hidari e o bar da senhora Kawakami mostram-se espaços públicos nos quais Ono vivencia duas importantes experiências: o primeiro está ligado ao período de prestígio desfrutado como um artista consagrado, e o segundo refere-se ao ostracismo decorrente de seu erro em engajar-se numa política equivocada e que o leva a um comprometimento de referências ético-artísticas.

A primeira referência aos bares surge quando Ono, no bar da Mrs Kawakami, insiste, mais uma vez, em repetir com modéstia dissimulada a sua não preocupação com questões de prestígio social. Isso vem à tona quando Ono recorda as palavras de louvor emitidas por Shintaro, o último de seus alunos, como uma solução à queixa da senhora Kawakami sobre a dificuldade de um parente seu em conseguir emprego. Shintaro sugere à senhora: “You must send him to Sensei (Ono) here, Obasan! A good word from Sensei in the right place, your relative will soon find a good post.[...] A recommendation from a man of Sensei’s standing will command respect from anyone” (p.19). Ono protesta, dizendo que não tem mais contatos que lhe permitam fazer isso. No entanto, notamos que Ono se compraz ao ouvir a fala de Shintaro, seu deleite é explicitado pela recordação de uma visita de Shintaro e seu jovem irmão, feita em agradecimento por uma carta de recomendação de Ono que garantiu ao jovem o emprego pleiteado “This visit – I must admit – left me with a certain feeling of achievement [...] It was one of those moments [...] which illuminate suddenly just how far one has come” (p.21).

A partir da questão de prestígio social, a digressão do narrador leva-nos ao tempo em que ele frequentava o bar Migi-Hidari. Tanto o espaço em questão, o bar, como a idéia de

prestígio remetem a narrativa ao passado para constituir um quadro que se compõe como desdobramento do primeiro. Ou seja, o bar de Kawakami remete ao bar Migi-Hidari e a vinculação entre ambos é tão intensa que a referência a um sempre nos remete ao outro como se tratasse de um só espaço na mente de Ono.

[...] when I try to recall that evening (quando foi pela primeira vez ao bar de Kawakami) I find my memory of it merging with the sounds and images from all those other evenings, the lanterns hung above doorways, the laughter of people congregated outside the Migi-Hidari [...](p.25)

Novamente a idéia da presentificação do passado é reforçada quando Ono está no bar de Mrs Kawakami: “Quite often these days, in the evenings down at Mrs Kawakami’s, I find myself reminiscing about the Migi-Hidari and the old days” (p.75). Sua freqüente ida ao bar indica a dificuldade de Ono em viver o próprio presente e a necessidade de reviver a ilusão de prestígio que outrora lhe fora possível.

[...] But my impression is that her little place looked much the same that first night as it does today [...] I remember looking around me with approval that first night, and today, for all the changes which have transformed the world around it, Mrs Kawakami remains as pleasing as ever [...] But little else has remained unchanged [...](p.26)

No entanto sua fuga não tem como perdurar, pois o confronto com o espaço aberto – que se caracteriza como o lugar onde Ono é mais claramente retratado em sua condição individual – é inevitável; a dinâmica dos espaços o compele a isso. Embora o bar de Kawakami praticamente não tenha mudado, todo o cenário restante, isto é, todo o cenário de destruição ao redor do bar de Kawakami modifica-se. Ela diz a Ono que gostaria que os prédios vizinhos fossem ocupados, mesmo que por outros bares, qualquer coisa que não a fizesse mais viver no meio de um cemitério, imagem que é corroborada por Ono:

[...] If you were to come out of Mrs Kawakami's as the darkness was setting in, you might feel compelled to pause a moment and gaze at that wasted expanse before you. You might still be able to make out through the gloom those heaps of broken brick and timber, and perhaps here and there, pieces of piping protruding from the ground like weeds (p27) [...] the sight of those columns [of smoke] against the sky put me in a melancholic mood. They were like pyres at some abandoned funeral. A graveyard, Mrs Kawakami says, and when one remembers all those people who once frequented the area, one cannot help seeing it that way [...](p.28)

Assim, em tom nostálgico Ono nos conta sobre o Migi-Hidari, denominado Yamagata's nos anos em que o distrito de Furukawa era tomado por fábricas, armazéns e casas pobres, tal como a que o jovem Ono ocupara no início de sua carreira. Cerca de vinte anos depois desse período, quando Ono já gozava de certo prestígio e quando a região passa por melhorias, Yamagata decide reformar o bar e reabri-lo em grande estilo. Ono intercede em favor do estabelecimento apresentando, enquanto membro do "The Arts Committee of the State Department", uma petição em favor da abertura do Migi-Hidari, na qual argumenta:

[...] It's the owner's intention, I explained, that the proposed establishment be a celebration of the new patriotic spirit emerging in Japan today [...] a place where this city's artists and writers whose works most reflect the new spirit [...] producers of work unflinchingly loyal to his imperial Majesty the Emperor [...](p.63-4)

A resposta à sua petição não é apenas acatada, mas recebida com grande entusiasmo por parte das autoridades. Como resultado, o proprietário concede a Ono uma mesa para seu uso exclusivo, o que lhe causa grande satisfação por alimentar um ego carente de reconhecimento. No Migi-Hidari, Ono se encontra com seus alunos, dentre eles Kuroda, e tais ocasiões servem como um pedestal em que Ono se planta para ser agraciado pelos elogios de seus admiradores e alunos.

Assim, a sobreposição de espaços pode ser notada quando Ono conta-nos dos bares que freqüentou. É a partir de um deles que Ono recupera e faz existir o outro, o bar em que se encontra no presente remete-o inevitavelmente ao bar que freqüentava no passado, ambos revelam-se como espaços públicos em que sua realização como ser e como artista desloca-se entre posições de prestígio e de decadência, sendo que um, sem o outro, não alcançaria a significação plena que têm na existência de Ono.

O Migi-Hidari caracteriza-se como o lugar do auge do seu prestígio e da campanha imperialista japonesa, onde Ono encontra-se com seus alunos e com eles compartilha sua visão de mundo; seu sentimento de orgulho e de realização como artista se efetiva através da admiração por parte de seus alunos. O bar da senhora Kawakami, por outro lado, é um espaço que revela o ostracismo em que Ono se encontra. Após a guerra, o país derrotado é um amontoado de destroços e o bar de Kawakami caracteriza-se como um lugar no qual seu prestígio podia ser lembrado apenas como ruína, tanto assim que é retratado como se fosse parte de um cemitério.

Esse mecanismo de sobreposições espaciais evidencia-se quando, no fim da narrativa, Ono, já numa idade avançada, observa as mudanças provocadas pela reconstrução da cidade. Novos prédios, ruas, praças e linhas de bonde são construídos, trazendo a idéia de novos tempos e novas possibilidades de existência para as pessoas de então. No lugar do antigo Migi-Hidari, um conjunto de escritórios e um estacionamento são construídos e, muito próximo do lugar em que situava sua mesa, há um banco onde Ono se senta e observa a paisagem. Nesse mesmo espaço, em que antes se situava o lugar de prestígio de Ono, situa-se agora apenas um banco solitário num estacionamento, o mesmo lugar e espaço, que modificado induz Ono a exercitar uma reflexão sobre o devir na tentativa de superar um passado tormentoso.

c) Os meios de ligação entre espaços: O corredor e a Ponte da Hesitação

Conforme proposto anteriormente, a casa de Ono assume dimensões fundamentais na narrativa por revelar-se como a fonte primordial através da qual os outros espaços são constituídos. Assim, do mesmo modo que a “reception room” remete a salas de visitas situadas em diferentes tempos e locais para compor uma situação inicial que cresce em complexidade à medida que camadas narrativas se complementam, outros espaços ou cômodos da casa compartilham essa natureza e convergem para desempenhar papel similar na configuração dos espaços narrativos.

Os espaços não são justapostos de maneira abrupta, mas ligam-se uns aos outros através de marcas espaço-temporais. Ou seja, de um lado lugares do presente remetem a lugares do passado por meio de digressões rememorativas e, de outro, a passagem entre esses lugares reveste-se de marcas espaciais representadas pelo corredor no interior da casa de Ono e pela “Bridge of Hesitation”.

Como anteriormente mencionado, o corredor liga o corpo principal da casa aos quartos da asa leste. O corredor é ressaltado pela peculiaridade de sua enorme extensão e mostra-se, tal como a Bridge of Hesitation, como um meio de ligação entre passado e presente. Isso se pode verificar ao se observar que o corredor faz a ligação com os quartos destinados aos pais do antigo proprietário, cuja intenção era a de mantê-los afastados do corpo principal da casa: “so extravagant in its length that some people have suggested Sugimura (o antigo proprietário) built it – together with the east wing – for his parents whom he wished to keep at distance” (p.11). O desejo de manter os pais à distância também é compartilhado por Ono, como se pode inferir do episódio inicial do conflito entre Ono e seus pais. O passado personificado pelo pai prefigura conflitos a serem vivenciados por Ono e as palavras

premonitórias de seu pai ressoam em seu presente, compelindo-o a um doloroso exame de sua existência.

A atitude esquiva e relutante de Ono em empreender tal exame reveste-se de obstáculos e a ligação entre presente e passado torna-se ainda mais problemática quando Ono revela que a área da casa mais destruída pelos bombardeios é justamente a do corredor. Assim, a dificuldade de resgatar o passado está já indicada desde o início da narrativa:

[...] The corridor was, in any case, one of the most appealing features of the house; in the afternoon, its entire length would be crossed by the lights and shades of the foliage outside, so that one felt one was walking through a garden tunnel. The bulk of the bomb damage had been to this section of the house (p.11) [...] and the large gaps in the ceiling, shielded from the sky [...] revealing clouds of dusty hanging in the air as though the ceiling had only that moment crashed down [...](p.12).

A idéia da sobreposição do passado no presente revela-se quando Ono descreve esse espaço e, além da idéia de meio de ligação entre passado e presente, o corredor, cuja reforma é indefinidamente postergada⁴⁴, representa uma destruição que perdura e que se sobrepõe na existência de Ono, tal como as posições assumidas por seu pai, pelo próprio Ono, por Matsuda e por Moriyama inserem-se nos espaços da narrativa.

Pode-se também notar que a imagem de destruição está reforçada no episódio entre Ono e seu pai na sala de visitas, quando a mãe, perambulando pelo corredor depara-se com Ono e mostra-se incapaz de defender o filho, de reagir à atitude destrutiva do marido e de revelar ao filho que suas pinturas foram queimadas.

⁴⁴ Como se pode inferir das palavras de Ono ao considerar que após o casamento de Noriko ele passará a viver só na casa “Besides, now with only Noriko and myself left here, there seems less urgency to be extending our living space”.

Se a casa e seus cômodos desdobram-se em outros espaços, então o corredor encontra o seu correlato na “Bridge of Hesitation”, cuja função é também a de ligação entre espaços e, portanto, revela-se como desdobramento do corredor existente na casa.

Três das quatro partes da narrativa são iniciadas por um mesmo ponto de partida apresentado no primeiro parágrafo (partes I e III) ou no segundo parágrafo (parte IV): a “Bridge of Hesitation”. As referências à “Bridge of Hesitation” abrem a narrativa que se inicia no tempo presente da narração e, a partir do cruzamento da Ponte – que ocorre necessariamente sempre que o protagonista se locomove de sua residência – Ono passa a apresentar várias digressões. Tal dado parece significativo da dinâmica que envolve a narrativa na medida em que a saída da casa e a passagem pela ponte implicam sempre numa jornada em direção à rememoração e é, portanto, um dado espacial cuja importância está na função que assume como meio de ligação entre o presente e o passado.

Esta dinâmica também é reforçada na parte III que se inicia quando do encontro de Ono com o futuro sogro de sua filha ocorrido muitos anos antes do tempo da narração. Ou seja, a narrativa encontra-se no tempo passado e parece ser devido a isso que a menção à “Bridge of Hesitation” não é feita, justamente porque não é necessário que o meio de ligação entre passado e presente seja expresso.

Ono atravessa a ponte sempre que sai de sua casa em direção à cidade. A referência a uma ponte faz supor a existência de um rio que, embora não sendo mencionado, carrega a imagem clássica do rio como separação de fronteiras tal como quando Ulisses, para chegar à terra dos mortos, tem de cruzar um rio. Relewa-se, assim, o sentido da ponte como meio entre os espaços de memória e como passagem entre passado e presente.

Em uma das passagens, Ono fala que lhe agrada ficar sobre a Ponte da Hesitação simplesmente para observar a paisagem e as mudanças ao seu redor, mas insiste que isso de modo algum implica falta ou descuido de seus afazeres:

[...] But if sometimes I am to be seen up on that bridge, leaning thoughtfully against the rail, it is not that I am hesitating. It is simply that I enjoy standing there as the sun sets, surveying my surroundings and the changes taking places around me [...](p. 99)

Mas, na verdade, Ono hesita e tem dificuldade em lidar com o processo da rememoração e de reconstituição de um sentido para sua existência passada e presente. Nesse quadro, ele aborda os eventos a partir de elementos espaciais que mobilizam digressões e imagens, muitas vezes distorcendo ou mascarando suas dificuldades, na busca por uma compreensão menos dolorosa de si próprio.

Outros meios de ligação espacial, como as avenidas e as linhas de bonde que são construídas, surgem quando Ono vai à procura de Kuroda e de Matsuda. Esses meios revelam-se como pontes de ligação entre o presente e o passado através do processo de rememoração de Ono. Assim, durante as jornadas à casa de Matsuda e de Kuroda, a narrativa de Ono é entremeada por várias digressões que trazem à tona as informações sobre suas relações com ambos envolvendo questões do engajamento político da arte. Esse aspecto será abordado quando do tratamento do espaço da sala de piano o qual está relacionado com o título da obra.

d) a varanda e os espaços abertos

Como mencionado anteriormente, a casa de Ono insere-se no quadro decorrente dos bombardeios e, tal como outros cômodos, a varanda também apresenta marcas desse contexto. Dentre todos os locais da casa que necessitam de reparos, a varanda mostra-se como o único

em que Ono consegue implementar algum reparo, no entanto, os vestígios da destruição ainda permanecem:

[...] Aside from the corridor and the east wing, the most serious damage was to the veranda. Members of my family, and particularly my two daughters, had always been fond of passing the time sitting there, chatting and viewing the garden; and so when Setsuko – my married daughter – first came to visit us after the surrender, I was not surprised to see how saddened she was by its condition. I had by then repaired the worst of the damage, but at one end it was still billowed and cracked where the impact of the blast had pushed up the boards from underneath. The veranda roof, too had suffered, and on rainy days we were still having to line the floorboards with receptacles to catch the water that came dripping through [...](p.12)

Mencionamos anteriormente que a dificuldade de Ono em dar continuidade e concretização à reforma da casa vincula-se a um problema maior da existência de Ono, isto é, a sua necessidade de reformulação interior, pessoal e moral, da qual a restauração da casa parece depender. Ainda que com dificuldades, Ono consegue implementar alguma melhoria na varanda, mas tal dado narrativo parece-nos associado mais a Setsuko e Noriko do que ao próprio Ono, na medida em que no desenrolar da narrativa suas filhas realizam um movimento de superação desse contexto de destruição em que Ono está inserido. Ambas constroem outros espaços para si próprias, através do casamento, dos filhos e da saída da casa de Ono, nos quais a idéia de bem-estar é delineada, por exemplo, pelo modo como Noriko vê seu apartamento, ainda que Ono não compartilhe de sua opinião:

[...] Noriko, however, seems very proud of her apartment, and is forever extolling its ‘modern’ qualities. It is, apparently, very easy to keep clean, and the ventilation most effective; in particular, the kitchens and bathrooms throughout the block are of Western design and are, so my daughter assures me, infinitely more practical than, say, the arrangements in my own house [...](p.156)

Por sua vez, Ono permanece enclausurado e cada vez mais solitário em espaços permeados por conflitos que se atualizam pela presença de personagens como Setsuko e Noriko, cujos papéis contribuem para mobilização da ação narrativa.

Assim, a varanda, embora sendo um espaço ligado à intimidade familiar, mostra-se como um prolongamento da casa e dos conflitos dela emanam, por exemplo, quando Noriko comenta a ociosidade do pai “moping around the house all day” (p.13) ou quando do episódio em que Noriko, ao ver Ono fazendo a poda de alguns arbustos, critica-o, apontando o desequilíbrio dos bambus e a ruína em que as azáleas se encontram por obra do pai. Para Ono, a rispidez das palavras da filha é parte do nervosismo que Noriko enfrenta por conta dos encaminhamentos que antecedem o jantar com a família Saito e que podem ou não consolidar seu noivado com Taro. Embora essa tensão entre Ono e Noriko esteja presente durante toda a narrativa, chama a atenção os argumentos que Noriko usa para criticar o pai: “The azaleas have never regained their looks. That’s what comes of Father having so much time on his hands. He ends up meddling where it’s not required [...] Well, then, Father must be going blind. Or perhaps it’s just poor taste” (p. 106-7).

A idéia da ociosidade é intensificada tanto pela extensão da casa como pelo esvaziamento das qualidades artísticas de Ono, ou seja, embora tendo sido um artista de certo prestígio, suas capacidades são anuladas a ponto de incapacitá-lo até para fazer uma poda de arbustos adequadamente.

A imagem de um jardim que parece arruinar-se, segundo Noriko, pela ação desastrada de Ono, apresenta uma convergência de sentidos para a digressão, apresentada na terceira parte da narrativa, na qual Ono relembra o passeio pelo Kawabe Park. Ao caminhar com Setusko, Ono descreve o Kawabe Park como um lugar que lhe agrada não só pela beleza, mas pela sua ligação com o empreendimento de Akira Sugimura, o antigo proprietário da casa de Ono. Sugimura havia investido muito de seus recursos num grande projeto a ser

implementado no parque com o intuito de transformar o distrito em um pólo cultural e de immortalizar seu nome no mundo das artes. As dificuldades financeiras acabam comprometendo tal projeto, restando dele apenas vestígios dos canteiros de obras das construções planejadas: “All that remain today of Sugimura’s schemes are those oddly empty patches of grass where his museums and theatres would have stood” (p.134).

Assim como os vestígios do fracassado projeto cultural de Sugimura, as pretensões de Ono quanto à sua carreira artística e seu prestígio parecem ter seguido o mesmo caminho, restando de toda sua atividade e existência artísticas apenas lembranças confusas e contraditórias às quais se apegam e buscam justificar através do exemplo de Sugimura, pelo qual Ono nutre certa admiração:

[...] For his failure was quite unlike the undignified failures of most ordinary lives, and a man like Sugimura would have known this. If one has failed only where others have not had the courage or will to try, there is a consolation – indeed, a deep satisfaction – to be gained from this observation when looking back over one’s life [...](p.134)

Os elementos ligados às imagens de destroços e ruínas estão presentes nos espaços narrados permeando todo o desenrolar da narrativa, sejam eles espaços fechados tal como observamos na casa: “The house had received its share of the war damage” (p.11), no bar de Mrs Kawakami: “in the midst of a graveyard” (p.27) e no storeroom de Moriyama, no qual o efeito das sombras é percebido por Ono como “an eerie effect, as though I were sitting in some grotesque miniature cemetery” (p.146); sejam espaços abertos como o Kawabe Park, visto acima, ou como o apresentado quando da caminhada pelo distrito miserável de Nishizuru:

[...] Viewed from the bridge, a stranger may well have assumed that community to be some derelict site half-way to demolition were it not for the

many small figures, visible on closer inspection, moving busily around the houses like ants swarming around stones (p.165-6) [...] After a while, I grew increasingly aware of the open-sewer ditches dug on the either side of the narrow path we were walking. There were flies hovering all along their length [...] (p.167)

Assim como na passagem em que Ono relata o encontro à distância com Kuroda:

[...] I was walking somewhere, making my way through what was left of our old pleasure district, looking from under my umbrella at those skeletal remains [...] at first I paid no attention to the figure standing and looking at one of the burnt-out buildings. It was only as I walked by that I became aware the figure had turned and was watching me. I paused, then looked around, and through the rain dripping off my umbrella, saw with a strange shock Kuroda looking expressionlessly towards me.

Beneath his umbrella, he was hatless and dressed in a dark raincoat. The charred buildings behind him were dripping and the remnant of some gutter was making a large amount of rainwater splash down not far from him [...]

Kuroda's face, which had been quite round before the war had hollowed out around his cheekbones, and what looked like heavy lines had appeared towards the chin and the throat [...] (p.77-8)

Todas essas imagens são marcadas por um contexto de destruição que perpassa a temporalidade e a espacialidade apresentada pela narrativa de *AFW*, ou seja, tanto no passado como no presente, os espaços das memórias de Ono são constituídos por elementos como fumaça, cinzas, destroços e sombras que concorrem para a configuração da condição do narrador como uma existência esfacelada por conflitos morais decorrentes de erros que o protagonista recusa-se a enfrentar.

Como anteriormente mencionado, as referências à “Bridge of Hesitation” estão presentes na abertura de três dos quatro capítulos da obra e, além de sua importância como meio de ligação entre espaços, a vista panorâmica que a ponte oferece coaduna-se com o contexto da destruição convergindo para sua configuração: “One evening not so long ago, I

was standing on that little wooden bridge and saw away in the distance two columns of smoke rising from the rubble” (p.28).

Ao mesmo tempo, a ponte entrelaça-se com o movimento do desenrolar da narrativa na medida em que as descrições que Ono apresenta em sua contemplação indicam algumas mudanças no contexto da destruição decorrentes do processo de reconstrução do pós-guerra e que também podemos associar à mudanças no comportamento de Ono.

As marcas dessa mudança fazem-se notar no início do segundo capítulo, quando Ono, ao contar-nos quão freqüentemente contempla, da Bridge of Hesitation, o panorama do distrito onde mora e observa “I enjoy standing there as the sun sets, surveying my surroundings and the changes taking place around me” (p.99), e embora as ruínas estejam gradualmente sendo substituídas por novas construções, estas “are far from completion, and when the sun is low over the river, one might even mistake them for bombed ruins still to be found in certain parts of this city” (p.99). Ainda que lentamente, as mudanças se fazem notar e, nesse processo, acabam por se delinear claramente quando Ono, ao início do capítulo final, descreve, em termos diferentes dos anteriormente utilizados, a vista que a ponte agora oferece:

[...] The day was pleasantly warm as I made my way down the hill. On reaching the river, I stepped up on to the Bridge of Hesitation and looked around me. The sky was a clear blue, and a little way down the bank, along where the new apartments blocks began, I could see two small boys playing with fishing poles at the water’s edge [...](p.197).

A paulatina transformação do contexto inicial de destroços e ruínas que vemos desenvolver-se no espaço do distrito não se desenvolve na mesma proporção na interioridade do ser do protagonista, pois as sutilezas de uma mudança em seu comportamento ficam comprometidas pela oscilação entre posturas contraditórias. Ora apegando-se a momentos de seu passado de prestígio, ora criticando nos outros aspectos de seu próprio caráter, Ono é

incapaz de encarar seus erros passados e, quando há oportunidade para tal, utiliza-se sempre subterfúgios, escapando desse enfrentamento através da imprecisão da memória e da distorção dos fatos conforme suas conveniências, além de creditar aos outros uma falta de entendimento quanto a questões como dignidade e honra.

Todavia, ainda que muito tênue, uma mudança se faz notar em seu comportamento a partir do momento em que o processo de reconstrução do distrito passa a adquirir maior visibilidade. Tal mudança, um indicativo do enlace entre espaço e ação mencionado por Osman Lins (1976), aparece atuando sobre o personagem a partir do espaço, ou seja, ao modificar-se, o espaço envolve o personagem numa mesma dinâmica de transformações, ainda que em grau e proporção diferentes entre um e outro, a natureza mobilizadora do espaço faz-se operar sobre o personagem. Assim, a partir do segundo capítulo, as marcas presentes na descrição “But then such ruins become more and more scarce each week [...] now, work progresses there steadily every day. Outside Mrs Kawakami’s [...] a wide concrete road is being built, and along both sides of it, the foundations for rows of large office-buildings” (p.99-100), podem estar associadas à uma mudança de comportamento de Ono, prenunciando, por exemplo, seu discurso de contrição durante o jantar de noivado de Noriko.

De qualquer modo, os espaços externos alcançam uma transformação que se finaliza com as novas construções de prédios de apartamentos e escritórios que irão ocupar as redondezas da casa de Ono, assim como os bares da senhora Kawakami e Migi Hidari. Para isso também contribui o uso da luz solar nas descrições que o narrador nos apresenta, pois diferentemente das imagens sombrias que antes eram apresentadas quando de sua visão do distrito, muitas vezes anunciando o cair da noite, agora as descrições dão lugar, por meio da luminosidade, à uma percepção mais positiva dos espaços, manifestando um sentido mais otimista em relação ao futuro tal como Ono expressa ao final da narrativa: “Yesterday morning, with the sun shining pleasantly, I sat down on it (o banco próximo ao local onde se

encontrava sua mesa no Migi Hidari) again and remained there for a while, observing the activity around me” (p.205).

Os episódios em espaços abertos, geralmente marcados pela presença da claridade, revelam, além de um movimento em direção à uma transformação do contexto e da interioridade de Ono como vimos acima, um outro elemento correlato ao caráter do protagonista. Nos espaços abertos como o Kawabe Park e a colina de Wakaba próxima ao estúdio de Moriyama, aspectos da interioridade de Ono vêm à tona de modo a lançar luz sobre a opacidade de suas posições e sentimentos.

No dia da visita ao apartamento de Noriko e Taro, Ono conta-nos do passeio no Kawabe Park no qual tivera oportunidade de conversar com Setsuko sobre o bem sucedido casamento de Noriko. Ao mencionar a conversa que o levou a procurar Matsuda e Kuroda, Ono surpreende-se com a negativa de Setsuko de tê-lo aconselhado a tomar medidas para garantir o sucesso do casamento da irmã.

[...] ‘I’m sorry, Father, what advice was this?’

‘Now Setsuko, there’s no need to be so tactful. I’m quite prepared now to acknowledge there are certain aspects to my career I have no cause to be proud of. Indeed, I acknowledged as much during the negotiations, just as you suggested.’

‘I’m sorry, I’m not at all clear what Father is referring to’.

[...] ‘But this is extraordinary, I said, laughing. Why, Setsuko, it was you yourself who pushed me to it last year. It was you who suggested I take “precautionary steps” so that we didn’t slip up with the Saitos as we did with the Miyakes. Do you not remember?’

‘No doubt I am being most forgetful, but I am afraid I have no recollection of what Father refers to’ [...](p.190-1)

A despeito da negativa de Setsuko, a conversa prossegue com Setsuko comentando a surpresa com que, assim como todos os presentes, Noriko fora tomada pelo discurso de contrição de Ono – na verdade uma impertinência – durante seu jantar de noivado. A fala de

Setsuko, ao explicitar a grande distância entre seu pai e o senhor Naguchi, compositor cuja figura adquiriu expressão política, avança no sentido de desmoronar as ilusões de Ono quanto ao seu prestígio, participação e influência na campanha imperialista japonesa: “But Father is wrong to even begin thinking in such terms about himself. Father was, after all, a painter [...] Father’s work had hardly to do with these larger matters of which we are speaking. Father was simply a painter” (p.192-3). Diante da insistente remissão aos conselhos que ela lhe dera, Setsuko retruca “Forgive me, Father, but I can only repeat I do not understand these references to the marriage negotiations last year. Indeed, it is some mystery to me why Father’s career should have been of any particular relevance to the negotiations” (p.193).

A reviravolta de um episódio crucial para o desenrolar da narrativa – a conversa entre Setsuko e Ono na qual ela aconselha o pai a adotar precauções para que seu passado não comprometa o noivado de Noriko – coloca-nos diante da amplitude da dimensão das ilusões de Ono: seu suposto status artístico, cujo auge alcança certo prestígio social e político, revela-se inexpressivo e em nada importante o que implica o esvaziamento completo do entendimento que Ono tem de si próprio em toda sua existência.

Assim como Setsuko, o encontro final com Matsuda revela a real posição social e política de Ono. Ao iniciar-se o capítulo final, a imagem de “two small boys playing with fishing poles at the water’s edge” (p.197) atua prenunciando e retratando a existência de ambos. Ono relembra sua última visita a Matsuda, quando no jardim de sua casa, ao pé do viveiro de carpas, ambos são interrompidos pela presença de um menino que, segundo Matsuda, diariamente observava a alimentação das carpas. Ao dizer: “Well, today he got a surprise. Today, he saw two old men with sticks, standing by the pond” (p.201), Ono figura a ambos como aqueles dois meninos brincando de pescar, indicando a ingenuidade infantil com que ambos “brincaram” de fazer política. O que é reforçado por Matsuda ao considerar que o papel que desempenharam na política fora irrelevante:

[...] But as for the likes of us, Ono, our contributions was always marginal. No one cares now what the likes of you and me once did [...] when we look back over our lives and see they were flawed, we're the only ones who care now [...](p.201).

Embora Matsuda revele uma percepção muito mais clara do contexto histórico e de seu papel nela, Ono, por sua vez, tem a necessidade de relembrar um momento de glória pessoal em que fora premiado por seu envolvimento na campanha imperialista e que o fez sentir-se superior ao seu mestre Moriyama – então cada vez mais relegado no cenário artístico nacional. A associação desse momento à rememoração da conversa com Matsuda surge como contraponto à clareza com que Matsuda havia definido a atuação artística e política de ambos, e para ressaltar a necessidade insistente de Ono nas lembranças de glória, poder e fama.

Diante da sua dificuldade em lidar com o presente, Ono se agarra às lembranças para justificar e validar suas ações. É por essa perspectiva que se pode considerar a passagem em que Ono, após receber um prêmio pela sua produção artística, visita o distrito de Wakaba e observa, de uma colina, a vila de Moriyama. Movido por sentimentos escusos, Ono visa a um encontro com seu mestre, após quase dezesseis anos de sua expulsão do estúdio, com o intuito de vangloriar-se de sua reputação diante de um Moriyama que, então em um período de declínio, tivera de recorrer a ilustrações de revistas populares para manter sua subsistência. Da colina Ono diz: “It was a sunny spring afternoon as I set off towards Morisan’s villa along those hilly paths through the woodland [...] that deep sense of triumph and satisfaction began to rise within me” (p.203-4).

Em sua superioridade momentânea, reforçada pela sua posição sobre a colina, Ono desiste de seu intento de encontrar Moriyama e opta por desfrutar solitariamente seu sentimento de glória e de realização por ter-se sobressaído e alcançado uma posição acima da mediocridade, diferentemente de seus pares.

A negativa de Setsuko, assim como o comentário de Matsuda, demanda uma correção na perspectiva que Ono tem de sua existência. Essa correção de perspectiva implica também em uma reviravolta na compreensão da narrativa, de um lado, com Matsuda, um personagem cujo percurso assemelha-se ao de Ono: ambos caminham paralelamente em seus envolvimento artísticos e políticos com o engajamento na campanha da Guerra contra China e cujas palavras põem por terra ilusões de prestígio tão caras a Ono; de outro, reverte-se o papel de Setsuko como um pólo motor que impulsiona a ação de Ono visto que ela nega ter dado qualquer conselho quanto a precauções para que o noivado da irmã não fosse comprometido pelo passado de Ono.

Vemos aqui a presença do autor implícito cuja ótica, já antes mencionada, faz-se efetuar através do manuseio dos pontos de cegueira e luz, de incertezas e falhas do protagonista, e atua compondo as dimensões dramáticas do narrador. Subjacente à negativa de Setsuko, o re-ordenamento perspectivístico implica não só uma correção ao entendimento do narrador, mas também ao do leitor na medida em que, o distanciamento anteriormente existente entre narrador e leitor é re-arranjado pelo re-posicionamento do autor implícito.

Booth lembra que “em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um desses quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde a identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos”⁴⁵ (p.171). A princípio, a distância entre o narrador e o leitor de *AFW* – alimentada pelas incoerências e atitudes dissimuladas de Ono quanto ao seu passado, e portanto, de base moral – é construída no desenrolar da narrativa, o que se mostra um exemplo especial de distanciamento:

⁴⁵ Dentre os vários eixos de valores, citamos aqui apenas as relações de distanciamento moral exemplificadas por Booth entre: a) narrador e autor implícito: Jason/Faulkner; b) narrador e outros personagens: *The Quiet American*; c) narrador e leitor: o avaro de *Knot of Vipers*; d) autor implícito e leitor: as obras de Sade; e) autor implícito e personagens: Wickham de *Pride and Prejudice*.

[...] o mais importante destes tipos de distanciamento é, talvez, o que fica entre o narrador falível ou pouco digno de confiança e o autor implícito que se faz acompanhar pelo leitor no seu juízo sobre o narrador. Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir sua relação com efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais do narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes para o nosso juízo do que o fato de ele ser referido como 'eu' ou 'ele', ou de ser privilegiado ou limitado. Se descobrimos que ele não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra, que ele nos transmite [...](BOOTH, 1980, p.174)

Entretanto, a negativa de Setsuko parece desalinhar tais distâncias na medida em que, como leitores, somos também surpreendidos pela fala desta personagem, e incitados a indagar, de um lado, se o grau de não-confiabilidade do narrador alcança radicalização absoluta visto que a fala inicial de Setsuko, que enseja a ação da narrativa, esvazia-se com a sua negativa, ou se, de outro, a nossa distância em relação a Ono é amenizada ao provocar, pelo impacto da surpresa, a experiência das incertezas vivenciadas pelo narrador. Mais ainda, se não é Setsuko que impele Ono, então, o que o impele são os espaços de suas memórias que trazem à tona eventos passados que reclamam seu lugar na significação dessa experiência. Tais memórias, como vimos, são constituintes dos espaços em que Ono vive e deles brotam o movimento da ação de Ono, pois a natureza móbil do espaço carrega em si o evoluir de significados que ao se desdobrarem agem sobre o protagonista e impelem o desenrolar da narrativa.

O que buscamos ressaltar nessas passagens referentes ao Kawabe Park e à colina de Wakaba diz respeito à relação entre os espaços abertos e a compreensão da condição do protagonista. Se nos espaços fechados, o jogo entre luz e sombra fazia-se presente para delinear a obscuridade da existência de Ono, nos espaços abertos, a luminosidade atua para desfazer a opacidade de seu caráter, revelando ao leitor um personagem na solidão de seus movimentos psicológicos interiores, onde a força de seus sentimentos e desejos – de culpa e

de glória – atuam em franco contraste e oposição, e explicitando a condição subjetiva de um ser, que na oscilação entre dois pólos, sucumbe sem a resolução esperada que a rememoração em busca de justificativas e entendimento de uma existência parecia poder equacionar.

Ainda assim, se essa claridade presente nos espaços abertos estiver ligada a um melhor encaminhamento dos conflitos do protagonista, então, ela poderia estar indicada pela mudança, a partir da segunda metade da narrativa, nos elementos lúgubres (as marcas da destruição) que acompanham a trajetória do narrador ao abrir uma perspectiva de um futuro menos sombrio, se não para Ono, para a próxima geração e para seus descendentes. Assim, justifica-se a presença de um sentimento otimista que parece tomar conta do protagonista quando ao observar, não mais da *Bridge of Hesitation*, mas a partir de um banco onde se senta, diz: “But to see how our city has been rebuilt, how things have recovered so rapidly over these years, fills me with genuine gladness” (p.206).

Embora tenhamos apontado as limitações de Ono para lidar com seu passado e os conflitos que dele advém, percebemos que a finalização da narrativa em *AFW* associa-se a aspectos mais amplos da composição literária do autor na medida em que, em todos os seus romances, Ishiguro encerra as narrativas situando os protagonistas em espaços abertos. Tal escolha mostra-se, portanto, significativa, e parece-nos plausível supor que este aspecto vincula-se aos entrelaçamentos de sua produção literária com o contexto da contemporaneidade que, embora já mencionados na Introdução, buscaremos retomar.

Somando-se a este traço, outra característica que marca a escrita de Ishiguro diz respeito ao papel que as casas, nas quais os protagonistas de seus romances vivem ou transitam, assumem nas narrativas. Similarmente ao que ocorre em *AFW*, vemos nas demais obras do escritor uma configuração de conflitos desdobrando-se a partir de situações fundamentais, espacial e especialmente, retratados pelo espaço casa como indicamos a seguir.

Em *A Pale View of Hills*, a casa de Etsuko reveste-se de traços semelhantes à casa de Ono no sentido de que carrega marcas de destruição que assombram a protagonista. Tal como o protagonista de *AFW*, Etsuko, depois de sua viuvez e da partida de sua filha Niki para Londres, encontra-se só numa casa cujo tamanho assinala sua solidão, preenchida apenas pelas memórias do suicídio de sua filha Keiko. O quarto de Keiko, permanecendo intocado depois de sua morte, assemelha-se aos cômodos da casa de Ono que permanecem destruídos e cuja reforma é sempre postergada.

Em *The Remains of the Day*, Stevens, trabalhando como mordomo na mansão Darlington por cerca de quarenta anos, não tem sequer uma casa para si, torna-se parte da mobília da casa. Como sugere Mr Faraday, o novo proprietário americano, a presença de um mordomo como Stevens garantiria a autenticidade à ‘Great House’ que adquirira. A viagem de Stevens, visando o retorno e Miss Kenton/Mrs Benn à mansão, mobiliza o processo de rememoração do protagonista num revolver que sempre se volta para os episódios ocorridos em Darlington House.

Em *Unconsoled*, o pianista Ryder percorre lugares provisórios, hotéis, restaurantes e casas de outros personagens. Sua confusa e irracional relação com Sophie parece pautar-se, segundo ela, pela ausência de um lar para ambos e para, presumivelmente, seu filho Boris: “ ‘Once I find a proper home for us’, she said eventually, ‘then everything will go better. It’s bound to. This place I’m seeing in the morning, I’m really hopeful about it. It sounds exactly what we’ve always wanted’ ”(p.89). Mas essa busca não se concretiza e ao fim da narrativa, Ryder viaja para outra turnê.

Em *When We Were Orphans*, Banks, depois de uma infância feliz em Shangai, é dado como órfão e enviado à Londres. Adulto, gozando de fama e reconhecimento como detetive, retorna à casa de sua infância a fim de desvendar o mistério envolvendo o desaparecimento de

seus pais. Alterada por reformas, a casa que reencontra não é mais a mesma, restando-lhe apenas as memórias daquele lugar.

Em *Never Let me Go*, Kathy e Tommy, assim como seus amigos, vivem numa espécie de orfanato, uma moradia designada a criar pessoas cujo destino é a doação de órgãos. Os personagens retratados são seres criados para cumprir a função de doadores e representam um quadro sombrio no qual o processo de coisificação da existência humana radicaliza-se ao extremo. Esse quadro de condição provisória dos lugares, de breve vida do corpo e dos sentimentos, constitui-se de tal fugacidade que a possibilidade de enraizamentos a espaços como lar e casa esvai-se completamente.

A razão dessas breves indicações quanto ao papel da casa nos outros romances de Ishiguro visa ressaltar traços de sua composição literária que não só convergem em semelhança mas também corroboram a adoção da espacialidade como um vetor interpretativo capaz de abarcar amplamente a produção artística de Ishiguro, pois, similarmente ao que ocorre em *AFW*, suas narrativas mostram-se articulada por planos espaciais que se sobrepõem uns aos outros e se conectam também com os demais elementos composicionais.

Embora perpassada pelo tempo, em *AFW*, a passagem de um plano ao outro é representada por um corredor, uma ponte, estradas, bondes e suas linhas, ou seja, meios espaciais. Mais do que isso, a reconstituição de um espaço é sempre feita a partir de outro, de tal modo que a compreensão de um espaço não se faz ou se completa sem a referência a outro.

O movimento temporal, conquanto importante como elemento constitutivo de qualquer processo de rememoração, aqui se realiza necessariamente a partir do espaço em que o narrador se encontra. Caso estivesse num espaço diferente, as reflexões mais fundamentais da narrativa não seriam mobilizadas, vale dizer que, só a partir de determinados espaços, conectados como estão, a narrativa irá se desenrolar trazendo à tona as camadas composicionais da obra.

Com este tratamento das passagens da obra, esperamos ter demonstrado a hipótese interpretativa da casa como o espaço primordial por meio do qual os demais espaços narrativos são configurados. Os elementos espaciais da narrativa entrelaçam-se com a condição de existir do narrador, atuando como o elemento primeiro e mobilizador do tempo, da ação e da reflexão vivenciados pelo protagonista.

CAPITULO III

Espacialidades em perspectiva

1. A sala de piano

Embora tenhamos destinado o segundo capítulo para a análise dos espaços narrados, as considerações sobre o espaço sala de piano e seus desdobramentos são apresentadas neste momento em virtude do entendimento de que esse espaço, por constituir-se como um ponto de inflexão da obra, demanda um cuidado maior em seu tratamento. Por um lado, volta-se para a articulação interna da composição literária, em consonância com os desdobramentos e sobreposições espaciais; por outro, vincula-se ao momento que dá título ao romance; e por fim, mostra-se fundamental para a compreensão da espacialidade presente no romance em feições mais complexas, as quais estabelecem aproximações com o horizonte teórico-contextual no qual Ishiguro se insere e com o qual dialoga.

Antes de nos determos nestas questões, mas associado a elas, um aspecto inicial sobre o espaço da sala de piano merece ser apontado. Trata-se do enlace entre espaço e ação, apontado por Osman Lins (1976) e já indicado na Introdução. Em suas elaborações sobre o espaço literário, Lins considera funções que o espaço pode vir a assumir na narrativa enfocando dois aspectos principais: o espaço que nos fala sobre a personagem e o espaço que influencia a ação.

O primeiro diz respeito ao espaço caracterizador da personagem por meio do qual obtemos informações sobre o modo de ser do personagem mesmo antes que o vejamos em ação, por exemplo, quando a descrição de um lugar (seus objetos, estado e o modo como estão

dispostos) revela características sobre o ser do personagem que nele vive. No entanto, se esta função do espaço atua de modo importante no delineamento do personagem, no que concerne à ação, o mesmo não ocorre, isto é, tal função não assume a mesma importância.

Os tipos de ambientação implicam determinadas funções que o espaço vem a assumir na narrativa, de modo que, se na ambientação franca o espaço assume uma função mais voltada para a caracterização do personagem, na ambientação reflexa e na oblíqua o espaço apresenta a função de influenciar o personagem a ponto de compeli-lo a agir⁴⁶.

[...] Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos, onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida [...] vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem [...](LINS, 1976, p.106)

Portanto, a idéia do enlace entre espaço e ação emerge através da relação que a ambientação oblíqua estabelece com a ação da narrativa por meio da efetivação da função espacial como propiciadora ou provocadora da ação.

Este importante aspecto coaduna-se com a natureza do espaço presente em *AFW* ao considerarmos Ono como um personagem que, embora na condição de narrador protagonista, é levado a agir, não por sua própria iniciativa, mas porque interpelado por outros a tomar certas precauções e desta forma, Ono é impelido por pressões que, a princípio, são catalisadas por suas filhas. Mas dizemos “a princípio” porque, como vimos ao fim da narrativa, Setsuko nega ter dado conselhos ao pai quanto ao passado, o que esvazia seu papel como motor da ação de Ono e abre a perspectiva de entendimento do espaço como sendo, ele próprio, a fonte de mobilização da ação narrativa.

⁴⁶ Para explicitar estes três tipos de ambientação, Osman Lins cita extratos de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Madame Bovary* e *São Bernardo*. Embora considere distinções quanto a ação do espaço na ambientação reflexa e na oblíqua, Lins indica que mesmo no caso da ambientação reflexa, que se caracteriza por personagem mais passivos, a pressão atua psicologicamente e os faz transformá-la em atos. (LINS, 1976, p. 83 e p.100).

A incompreensão de Ono quanto aos eventos manifesta-se pela sua reação diante das falas de personagens como Setsuko, a quem responde: “Misunderstandings about what?” (p. 49) ou “I’m not sure I follow what you’re saying, Setsuko” (p.85). Em vista de seu estranhamento quanto à atitude das filhas, Ono busca justificativas: a rispidez de Noriko deve-se ao seu nervosismo com o jantar de noivado, as atitudes de Setsuko devem-se à influência de seu marido Suichi, e assim sucessivamente, também em relação aos outros personagens. O obscurecimento de sua percepção das coisas associa-se às dificuldades que Ono tem de lidar com o passado, às incertezas de sua rememoração e ao jogo de luz e sombras que permeia a narrativa.

Para dar conta das questões inicialmente indicadas, cabe primeiro verificar como a sala de piano, tal como os demais cômodos da casa, estabelece correlatos com outros espaços da narrativa. Mencionou-se anteriormente que a sala de piano poderia estar próxima à idéia de um espaço privado na medida em que fora o lugar em que as pinturas de Ono eram mantidas, mas essa idéia de privacidade se desfaz no momento em que a sala é apresentada como uma sala de piano, assumindo assim um caráter de negação da atividade artística de Ono:

[...] In contrast to the dining room, the piano room catches the sun throughout the day [...] At one time, I had used it to store paintings and materials, but nowadays, apart from the upright German piano, the room is practically bare [...](p.28)

Diferentemente de outros cômodos, a sala de piano é um espaço ensolarado, mas à essa luminosidade contrapõe-se um vazio cujo sentido negativo compõe-se por oposição de sentidos entrelaçados a outros espaços: os dos estúdios de pintura em que Ono trabalhou sob orientação dos mestres Takeda e Moriyama, que agora consideramos com o intuito de manter a coerência metodológica na explicitação de nossa hipótese.

Sob a orientação dos dois mestres, Ono mostra-se muito produtivo, dando conta das

demandas de encomendas de quadros e de seu aperfeiçoamento artístico, muito embora as condições materiais em que se encontra sejam precárias tal como Ono as descreve em relação à sua moradia e também ao estúdio de Takeda:

[...] Mine was a small attic room above an old woman living with her unmarried son, and was quite unsuitable for my needs. There being no electricity in the house, I was obliged to paint by oil-light; there was barely enough space to set up an easel, and I could not avoid splashing the walls and tatami with paint; I would often wake the old woman or her son while working through the night; and most vexing of all, the attic ceiling was too low to allow me to stand up fully, so I would often work for hours in a half-crouched position, hitting my head continually on the rafters. But then in those days I was so delighted at having been accepted by Takeda firm, and to be earning my living as an artist, that I gave little thought to these unhappy conditions. During the day, of course, I did not work in my room, but at Master Takeda's 'studio' [...] The ceiling, though higher than that in my attic room, sagged considerably at the center, so that whenever we entered the room we always joked that it had descended a few more centimeters since the previous day [...] (p.65-6)

Posteriormente, quando admitido no estúdio de Moriyama, as condições não são muito diferentes:

[...] Mori-san's villa was in a state of considerable dilapidation. From up on that path, one would not have guessed how the interiors of the building comprised room after room of torn papering, of tatami floors so worn that in several places there was a danger of falling right through if one trod carelessly. In fact [...] what comes to me is an impression of broken roof tiles, decaying latticework, chipped and rotting verandas. Those roofs were forever developing new leaks and after a night of rain, the smell of damp wood and mouldering leaves would pervade every room. And there were those months when insects and moths would invade in such numbers, clinging everywhere to the woodwork, burrowing into every crevice, so that one feared they would cause the place to collapse once and for all [...] (p.138)

Inversamente a esses espaços tão fisicamente decaídos, a sala de piano é parte da imponente casa e, portanto, um espaço de conforto e riqueza material, assim descrita:

[...] you will not have to walk far before the roof of my house becomes visible between the tops of two gingko trees. Even if it did not occupy such a commanding position on the hill, the house would still stand out from all others nearby, so that as you come up the path, you may find yourself wondering what sort of wealthy man owns it. [...] and when arriving at the top of the hill you stand and look at the fine cedar gateway, the large area bound by the garden wall, the roof with its elegant tiles and its stylishly carved ridgepole pointing out over the view [...](p.1)⁴⁷

Estabelece-se um forte contraste entre a casa de Ono, da qual a sala de piano é parte, e os espaços dos estúdios de Takeda e de Moriyama. Os elementos deste contraste emergem por meio da oposição entre vazio vs. cheio, entre ociosidade vs. produtividade e entre opulência vs. pobreza e desconforto material. Nota-se, pois, que entre esses espaços a relação se dá por inversão ou negação, ou seja, embora dentro de uma casa bela e confortável, a sala de piano mostra-se vazia e ociosa, portanto, em contraste aos seus desdobramentos espaciais apresentados por espaços fisicamente precários e empobrecidos. Os contornos dessa negação ganham sentido mais amplo na medida em que se evidencia o esvaziamento da atividade artística de Ono, o espaço é uma sala de piano e não mais um estúdio de pintura, ou seja, Ono não exercita mais seu talento, não pinta nem desenha quadros em contraposição a um período rico de produção e desenvolvimento artístico.

Somando-se a isso, a representação do vazio é corroborada por Noriko durante o jantar no Hotel Kasuga Park, quando diz não praticar piano o suficiente para tocá-lo bem, ociosidade de um espaço que se confirmará plenamente com sua saída da casa após o casamento com Taro.

⁴⁷ Soma-se a isso a descrição interna da casa, já citada anteriormente no capítulo II, quando nos referimos à uma aproximação com a topofilia bachelardiana.

[...] ‘We hear you’re fond of playing piano, Miss Noriko’, I remember Mrs Saito remarking at one point.

Noriko gave a small laugh and said: ‘I don’t practise nearly enough’
 [...](p.118-9)

Assim, pode-se verificar que, através de seus espaços interiores, a casa mostra-se como fonte por meio da qual outros espaços são configurados e, neste sentido, o espaço da sala de piano atua em consonância com a articulação interna da obra. Ademais, reforça-se também que a casa distancia-se mais uma vez da idéia de privacidade, conforme apresentado no início do capítulo II, na medida em que a sala de piano configura a anulação da atividade artística de Ono.

Antes de considerar a passagem que dá título ao romance é preciso primeiro apontar um elemento importante concernente a um estilo da pintura japonesa conhecida como ukiyo-e. Este estilo está associado às diretrizes artísticas de Moriyama, o qual é assim caracterizado por Ono:

[...] The label, ‘the modern Utamaro’, was often applied to our teacher in those days, and although this was a title conferred all too readily then on any competent artist who specialized in portraying pleasure district women, it tends to sum up Mori-san’s concerns rather well. [...] But at the same time, his work was full of European influences, which the more staunch admirers of Utamaro would have regarded as iconoclastic; he had, for instance, long abandoned the use of traditional dark outline to define his shapes, preferring instead the Western use of blocks of colour, with light and shade to create a three-dimensional appearance [...](p.140-1)⁴⁸

Os breves apontamentos que se seguem sobre o ukiyo-e servem para ilustrar como a escrita de Ishiguro estabelece relações com a matéria da história, nesse caso de uma

⁴⁸ Kitagawa Utamaro (1753-1806) adquiriu renome como pintor e xilógrafo do estilo denominado “ukiyo-e”. Suas composições mais famosas, várias das quais foram apresentadas ao Ocidente por pintores impressionistas como Monet e Degas, são as “bijinga”, retratos de mulheres que buscavam captar a sutileza da personalidade, da beleza e dos modos de personagens femininos em situações de privacidade. O termo “ukiyo-e” é utilizado para designar pinturas e xilogravuras produzidas a partir do século XVII, cujos temas e motivos associam-se primeiramente a cenas, atividades e personagens dos ‘pleasure quarters’; posteriormente temas como lendas e paisagens foram também incorporados.

modalidade da arte, de modo entrelaçá-la numa narrativa cuja significação adquire amplitude na medida em que certos elementos históricos são desenvolvidos numa rica articulação e composição literária.

Após quase um século de guerras civis, a era Edo (1603-1869) caracteriza-se como o período de ascensão e queda do feudalismo japonês. Neste contexto, a arte ukiyo-e surge concomitantemente à emergência de uma classe de comerciantes que se enriquece, favorecida por um período de relativa paz social, embora sob um regime opressivo que dificulta seu pleno desenvolvimento. Sob as limitações do regime feudal, a classe de comerciantes, majoritariamente concentrada em centros urbanos, despense suas riquezas em práticas hedonistas nos bordéis, casas de chá, teatros e em entretenimentos com gueixas e cantores do “pleasure quarters”. À essa vida de dissipação associa-se um dos sentidos que o termo ukiyo adquire: o do “floating world”, o mundo fugaz dos prazeres carnavais que os artistas retratam em seus quadros e xilogravuras e ao qual mestre Moriyama faz referência ao conversar com Ono no storeroom.

Diferentemente das cenas de danças Bugaku e do teatro Noh, os temas escolhidos por pintores do ukiyo-e foram os temas sensuais, de mulheres em momentos de privacidade e retratos de atores e cenas do drama Kabuki, numa clara subversão aos padrões estabelecidos pelas escolas artísticas tradicionais. Assim como Kabuki, o início do ukiyo-e caracterizava-se marcadamente por uma sensualidade afeita ao gosto popular, explorando imagens de mulheres (ou de atores masculinos em papéis femininos), mas a ênfase gradualmente voltou-se para a qualidade da representação dos atores do teatro Kabuki, e de técnica nas pinturas ukiyo-e, de modo que no decorrer do período Edo várias tendências fizeram-se manifestar, seja no tocante aos temas, seja no tocante à técnica⁴⁹.

⁴⁹ Os temas mudam das cenas de privacidade e de atores do Kabuki para as de guerreiros e heróis nacionais, além disso, os temas paisagísticos surgem como resultado de restrições de viagens impostas pelo shogunato, o que ampliou a demanda de quadros de paisagens e lugares que não poderiam ser facilmente visitados. Técnicas

Em grande parte, tais mudanças foram resultantes da pressão de setores preocupados em fortalecer as relações feudais do regime, o que levou vários artistas a produzirem quadros de heróis nacionais e a inserirem em seus quadros legendas que se assemelhavam a éditos governamentais e frases de cunho moralista de modo a simular observância às diretrizes colocadas pelo shogunato.

Embora a virada do século XVIII para o XIX seja vista como o momento áureo do ukiyo-e, ela marca também o início de medidas que levam ao seu obscurecimento por conta da política conservadora feudal que passa a censurar tudo o que lhe parece ameaçador. Assim, além de restrições cada vez mais severas à policromia, leis promulgadas em 1793, 1796, 1799 e 1800 estabelecem que nenhuma xilogravura pode ser publicada sem antes ser submetida à devida inspeção da administração oficial, ficando proibidas quaisquer produções de posters, calendários e quadros que pudessem ser danosos à moral pública.

A partir de 1865, a pintura ukiyo-e é sobrepujada pelo surgimento da litogravura e da fotografia. Embora com o advento da Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) o ukiyo-e ressurgisse explorando cenas bélicas e adquira novo fôlego, tal renascimento mostra-se efêmero. Seu declínio torna-se inevitável, acabando por restringir-se à produção de cartões postais, mesmo que diversos artistas, nas décadas iniciais do século XX, tivessem promovido um renascimento do estilo por meio do resgate da tradição das pinturas e xilogravuras e da incorporação de idéias e técnicas ocidentais com o intuito de re-trabalhar o ukiyo-e por meio de novas formas.

Um aspecto interessante a respeito do planejamento arquitetônico da cidade de Edo (Tóquio) foi apresentado por Hidenobu Jinnai (1990 apud CORDARO, 2002) cujo estudo estabelece relações entre topografia e sistemas de poder e cultura. Os canais que outrora

de pintura e impressão foram cerceadas, tais como da malacacheta e o uso da cor vermelha (estilo murasaki-e, que priorizava a cor lilás); o ukiyo-e sofreu a influência européia no uso de cores e de perspectiva em pelo menos dois períodos: fim do XVIII através dos holandeses e, posteriormente, no fim do XIX e início do XX, com a abertura do Japão.

cortavam a cidade de Edo delimitavam duas áreas: a cidade alta, composta de vilas residenciais de segmentos sociais privilegiados, e a cidade baixa ou “cidade das águas”, na qual se concentraram os locais de entretenimento. Cordaro aponta que as palavras utilizadas para designar a cidade baixa compartilham “da metáfora aquática: se o rio é a passagem para o ‘outro mundo’ (anoyo), os habitantes do teatro habitam suas margens (kawara-mono), e as mulheres-entretenimento (yûjo) se engajam nos ‘comércios-das-águas’ (mizu-shôbai)” (p.55-56).

Tal dado é aqui observado por sua relação com as diversas passagens em que Ono, ao divagar sobre a ponte, refere-se aos “pleasure quarters”, aos quais chegava-se necessariamente pelo cruzamento da “Bridge of Hesitation”. Assim, pode-se dizer que ao papel da ponte como meio de ligação dos espaços da memória do narrador, soma-se também o de ligação de mundos cujos elementos diferem: presente e passado; ostracismo e prestígio; e casa e cidade. Além disso, em vista das informações trazidas por Cordaro, nota-se aqui, mais uma vez, a ampla incorporação de elementos históricos na narrativa de *AFW*, os quais, ao serem transmutados literariamente, revelam uma riqueza artística na qual, arriscamo-nos a dizer, se faz retratar – assim como o cruzamento da ponte indica a passagem para o “mundo das águas” – a passagem do mundo da história para o da literatura.

A referência a Utamaro e ao estilo ukiyo-e concorrem para a significação do título da obra *AFW* de vários modos. Diretamente na medida que o termo japonês “ukiyo” significa “the floating world” e “e” pinturas, referindo-se, portanto, a uma expressão artística-cultural oriunda dos lugares de entretenimento que floresceram em centros urbanos como Edo (Tóquio). Indiretamente, pelas conotações com que o termo se reveste em associação ao budismo japonês, pois o homófono da palavra significa “sorrowful world”, palavra que o budismo adotou para designar o plano terrestre de morte e renascimento em relação ao qual os

monges budistas buscavam distanciar-se, ou seja, o plano da impermanência da existência humana.

Mais do que incorporar os sentidos do termo, Ishiguro, ao criar uma narrativa literária que entrelaça seus sentidos, amplia-os, abrindo uma perspectiva de entendimento dessa experiência em um contexto novo. Em *AFW*, isso assim se efetiva através do episódio em que o pai de Ono relembra as predições do monge budista que visita sua família logo após o nascimento do filho, como também no episódio em que Ono, ao ser encontrado pelo mestre no storeroom, questiona com o tempo que Moriyama e seus discípulos gastam entretendo-se com companhia do cantor Gisaburo⁵⁰. Ao que o mestre responde:

[...] ‘Gisaburo is an unhappy man [...] But then sometimes we used to drink and enjoy ourselves with the women of the pleasure quarters, and Gisaburo would become happy. Those women would tell him all the things he wanted to hear. Once the morning came, of course, he was too intelligent a man to go on believing such things. But Gisaburo didn’t value those things any the less for that. The best things, he always used to say, are put together of a night and vanish with the morning. What people call **the floating world**, Ono, was a world Gisaburo knew how to value’ [...] (p.149-150, grifo nosso)

O valor que Moriyama dá a esses momentos relaciona-se com a busca de um momento de beleza que procurara retratar nos seus quadros que ambos observam durante a conversa:

[...] ‘The finest, most fragile beauty an artist can hope to capture drifts within those pleasure houses after dark. And on nights like these, Ono, some of that beauty drifts into our own quarters here. But as for those pictures up there, they don’t even hint at these transitory, illusory qualities. They are deeply flawed, Ono [...] I was very young when I prepared those prints. I suspect the reason I couldn’t celebrate **the floating world** was that I couldn’t bring myself to believe in its worth. Young men are often guilt-ridden about pleasure, and I

⁵⁰ Outro elemento que ilustra os laços da escrita de Ishiguro com a história manifesta-se pelo jogo de nomes entre personagens fictícios e históricos. Aqui o personagem Gisaburo relaciona-se com Tsutaya Juzaburo o mais importante editor de obras ukiyo-e, e tal como o personagem de *AFW*, um homem intrinsecamente ligada ao “floating world”.

suppose I was no different. I suppose I thought that to pass away one's time in such places, to spend one's skills celebrating things so intangible and transient, I suppose I thought it all rather wasteful, all rather decadent. It's hard to appreciate the beauty of a world when one doubts its very validity' [...](p.150, grifo nosso)

Ono não compreende o que é dito e não percebe que Moriyama, ao falar de si quando jovem, está, na verdade, referindo-se a Ono, que pouco antes questionava o mestre quanto ao tempo dispensado em entretenimentos em casas de chá. Naquele momento, Ono apenas bajula o mestre e insiste na perfeição dos quadros, sendo que, posteriormente, sua incompreensão o levará a tratar de temas que a arte ukiyo-e abnega: temas políticos⁵¹ – o que o levará à expulsão do estúdio do mestre. Dessa forma, diferentemente de Moriyama, Ono não inova artisticamente e quando o faz, ou tenta fazê-lo, descamba na política, engajando-se com os interesses imperialistas japoneses. Mori-san percorre outro caminho, incorpora o ukiyo-e, mas o inova, adotando novas perspectivas artísticas que são representadas pela utilização de cores e matizes para dar noção de profundidade em oposição ao uso de “dark lines” tradicionais ao estilo. Tal perspectiva contrapõe-se com a de Ono – não só como artista, mas também como ser humano ao somar-se a outras de suas características para revelar sua miopia, ou cegueira, ou, enfim, suas limitações em compreender a si próprio e o contexto em que se insere.

Assim, a expressão “floating world” é trabalhada numa perspectiva ampla e articulada literariamente para compor a narrativa de um sujeito em busca de referências para o seu existir num mundo efêmero e movente. E que o faz através de um processo de rememoração, isto é, por um processo marcado por uma temporalidade que se mostra compreensível apenas se apreendida e transfigurada espacialmente, na medida em que o tempo em si não é recordável, mas o espaço o é, pois enquanto o espaço pode ser recordado sem o tempo, este

⁵¹ Embora historicamente a arte ukiyo-e tenha retratado heróis nacionais e confrontes bélicos, portanto, temas de natureza política, essa vertente está relacionada tanto à censura imposta por decretos do shogunato, que via certas manifestações artísticas como ameaças ao regime, como a um período de pressões sofridas pelos artistas que simularam acatar as diretrizes governamentais.

não pode ser relembrado sem um conteúdo que o preencha, sem que se traga ao presente os espaços que o configuram, de modo que “o tempo é o ressurgir dos espaços”, como indica Osman Lins (1976, p.122).

Isso posto, cabe retomar o mote inicial desta dissertação para avaliar de que modo as passagens citadas acima permitem um avanço no entendimento da espacialidade em *AFW*. Pois, após verificar a sustentação da hipótese formulada cabe ainda considerar qual a natureza desse espaço, ou seja, além do papel que opera na articulação e estruturação da obra, o que define essa espacialidade na medida em que o percurso da memória vagueia sobre lugares e tempos diferentes e, no entanto, semelhantes em sua significação a ponto de se evidenciarem camadas que se sobrepõem umas às outras formando uma densidade que demanda compreensão?

A fim de explicitar o modo pelo qual os espaços se conectam recorreremos ao estudo de Georges Poulet (1992) sobre a obra “Em Busca do Tempo Perdido”, de Proust, no qual Poulet afirma que “a obra proustiana se afirma como uma busca não somente do tempo, mas também do espaço perdido” (POULET, 1992, p.17).

A trajetória que permite a Poulet chegar a tal afirmação parte da análise de algumas famosas passagens da obra de Proust, das quais citamos apenas duas por se mostrarem importantes para ilustrar as relações espaciais que buscamos considerar. A primeira refere-se à passagem da visão dos dois campanários de Martinville e o de Vieuxvicq, na qual o narrador conta-nos que “o movimento do carro e as voltas do caminho faziam mudar de posição” (PROUST, *No Caminho de Swann* apud POULET, p.68). Os campanários, a princípio isolados no campo aberto, aproximavam-se uns dos outros e reuniam-se em uma só visão, numa “Junção de locais até então separados, unificação profunda de formas anteriormente disseminadas no espaço” (Id, p.68). A segunda passagem refere-se ao momento em que o narrador, ainda criança, presenteado com uma lanterna mágica com a

qual cobria a lâmpada do seu quarto de dormir, vê sobrepor-se na parede aparições sobrenaturais, tal como a charneca em que Golo, locomovendo-se, conforme o movimento da lanterna, percorre as colinas delineadas pelas ondulações do tecido das cortinas em direção ao castelo de Genoveva. De maneira recíproca, o próprio Golo apropriava-se do que estivesse à sua frente para incorporá-lo como parte de si, de modo que a maçaneta da porta, ao coincidir com seu corpo, torna-se parte dele.

Essas duas passagens são aqui citadas para abordar duas relações espaciais: a justaposição e a sobreposição. Ao alertar-nos sobre a distinção entre ambas, Poulet recorre à oposição entre horizontalidade e verticalidade⁵²:

[...] Justapor é colocar uma coisa ao lado da outra, e não em cima! Há que se fazer uma distinção entre justaposição e superposição. Embora ambas impliquem a presença de duas realidades contíguas, mas que não se fundiram de modo que o espírito vai de uma a outra sem confundi-las, sem multiplicá-las. Mas a justaposição supõe a simultaneidade das realidades reunidas, enquanto que a superposição requer o desaparecimento de uma realidade para que a outra apareça [...](Ibid, p.77-8)

Assim, segundo Poulet, a superposição atua como o próprio tempo, isto é, faz desaparecer o que era anterior, o passado, para dar lugar ao ser de presente, e atua, portanto, como o devir incessante do tempo, que enterra o passado e consuma a vitória do presente.

Mas ao fazer tal distinção, o que Poulet quer ressaltar é a subversão dessas relações por um procedimento que denomina de “superposição justapone”. Em Proust, a superposição “não é em absoluto um sepultamento do passado sob o presente; muito ao contrário, é a experiência de um ressurgimento do passado apesar do presente” (Ibid, p. 79), semelhante à instabilidade de fenômenos geológicos que “fazem aflorar à superfície camadas antigas”

⁵² Zubiaurre (2000, pp.55-7) cita estudiosos que apresentaram diferentes classificações de polaridades espaciais (ver nota 10). Essas polaridades são categorias abstratas que organizam geometricamente o espaço – real e ficcional, neste caso, o delineamento de aspectos materiais ou físicos assume natureza simbólica, isto é, refere-se inevitavelmente a outra coisa, a outro significado.

(Ibid, p. 79). Desta forma, tanto a projeção da lanterna mágica como a aparição do corpo do cavaleiro Golo não encobrem, nem a parede, nem a maçaneta da porta, mas as recobrem permitindo que cada imagem apareça simultaneamente, uma embaixo da outra, exprimindo “um paradoxo sobre o qual se funda o romance proustiano: a simultaneidade do sucessivo, a presença, no presente, de um *outro* presente, o passado” (Ibid, p. 80, grifo do autor).

Esse movimento de eclosão de imagens antigas e ocultas que vêm à tona, reclamando com vivacidade sua existência, provoca uma espécie de vertigem tal como a experimentada no momento do despertar, ou do adormecer, de uma consciência, que no meio da noite encontra-se sem referências de tempo e de lugar, indagando-se angustiadamente quem é, quando e onde se encontra e busca localizar-se, isto é apreender aquele momento ligado a um tempo e a um espaço.

Mas a superação dessa vertigem pela localização não se mostra suficiente se ela se encerra na delimitação de um lugar e tempo cuja fixidez implica em isolamento de um certo tempo e espaço em relação a todos os outros tempos e espaços da experiência do narrador. Assim, a busca do tempo perdido entrelaça-se, e de certo modo efetiva-se, pelo encontro dos espaços perdidos, pois em Proust “Não é somente um certo período de sua infância que o ser proustiano vê sair da taça de chá: é também um quarto, uma igreja, um conjunto topográfico sólido, não mais errante, que não vacila mais” (Ibid, p. 23). Segundo a análise de Poulet, a busca do narrador proustiano é a do reencontro do tempo perdido, o que é necessariamente também o reencontro do espaço perdido. Suas considerações a respeito das relações entre tempo e espaço e, especialmente, no tocante à justaposição e à superposição aproximam-se dos recursos composicionais presentes na obra de Ishiguro, como apresentamos no capítulo II.

No entanto, voltada para a obra de Proust, Poulet tece considerações sobre uma espacialidade que difere em certos aspectos da presente em *AFW* na medida em que o espaço

para Poulet refere-se não aos lugares em si, mas ao processo de travessia entre eles, isto é, ao deslocamento. Os lugares estão inicialmente separados, isolados pela distância, são como “vasos fechados”, descontinuidades apartadas que não se vinculam a uma totalidade buscada pelo narrador em toda a sua trajetória nos sete volumes de “Em Busca do Tempo Perdido”. Assim, essa totalidade a ser alcançada efetua-se, no caso de Proust, por meio das viagens de Marcel, pelos deslocamentos que suprimem a distância entre “aqueles vasos fechados”, isto é, fragmentos do tempo e do espaço que se encontram isolados, e permitem ao narrador conciliá-los de forma a transmutar essas descontinuidades em uma continuidade – não simplificada, mas múltipla que não perde a riqueza de perspectivas que dela brotam, tal como o rosto de Albertine, do qual ao se aproximar para um beijo, o narrador vê, não uma, mas dez: “naquele curto trajeto de meus lábios para sua face foram dez Albertines que eu vi: como aquela única jovem era uma deusa de várias cabeças, a que eu tinha visto por último, quando tentava aproximar-me dela, cedia lugar a outra mais” (PROUST, *O Caminho de Guermantes*, p.284-5 apud POULET, p. 75)

Poulet considera que uma de suas manifestações não depende exclusivamente do deslocamento do narrador, ou seja, mesmo mantendo-se imóvel, Marcel vivencia essa multiplicidade ao observar o deslocamento do sol sobre a paisagem da praia que lhe propicia “uma viagem variada e imóvel através dos mais belos locais da acidentada paisagem das horas” (*À Sombra das Raparigas em Flor*, p. 196 apud POULET, p.72). Assim, o movimento sinuoso da luz solar opera mudanças de perspectiva tanto quanto o trajeto do olhar de um narrador que se desloca atravessando os lugares, de forma que tanto o objeto em si manifesta-se em múltiplas perspectivas como também as imagens a floradas pela viagem empreendida.

Dentre essa variada gama de perspectivas apontadas por Poulet, percebem-se semelhanças e diferenças em relação à espacialidade apresentada pela narrativa de AFW. Neste sentido cabe, então, considerar como elas se colocam e contribuem para o

entendimento da natureza do espaço em *AFW* de modo a avaliar o que permite o aflorar da memória e o que constitui a peculiaridade espacial dessa narrativa. Nesta perspectiva, apontamos duas vertentes que concorrem para a composição da espacialidade tecida na obra.

A primeira, ilustrada na análise de passagens apresentadas no capítulo II, denominamos de sobreposição: a composição de espaços que se assemelham por meio de conteúdos recorrentes, ou seja, a partir de um determinado lugar da casa de Ono outros se desdobram, desvelando situações que convergem em significado. Entretanto, a semelhança entre tais situações não se limita a repetições de um mesmo conteúdo, na medida em que este é enriquecido por camadas de sentidos complementares, de modo a formar um rico entrelaçamento entre passado e presente que, juntamente com outros elementos da composição literária, revelam a densidade da tessitura literária da obra de Ishiguro.

Nesse sentido, haveria, então, uma aproximação com o procedimento proustiano, tal como considerado por Poulet, isto é, assim como a lanterna mágica projeta o corpo do cavaleiro Golo sobre a maçaneta porta, tornando-a parte de seu corpo; o espaço da sala de visitas abarca diferentes situações vividas pelo narrador de *AFW*, incorporando e complementando em significações este mesmo lugar que se revela fundamental à compreensão da existência de Ono. No tocante à justaposição, isto é, a apresentação dos espaços e seus conteúdos e imagens colocados lado a lado, cabe ressaltar que na narrativa a justaposição esvai-se em favor do procedimento da sobreposição. Muito embora ela esteja presente no ato de apreensão inicial da obra e pelas relações de contigüidade que se estabelecem entre os espaços da casa, o que vemos é a predominância de camadas de conteúdos superpostos na organização e estruturação da narrativa. Assim, a inserção da temporalidade se faz presente justamente pela contínua adição de sentidos que os espaços agrupam gradualmente no desenrolar da narrativa.

A segunda vertente refere-se a uma natureza móbil do espaço que, também citado por

Poulet, implica não necessariamente um movimento do personagem, mas da ação da luz que incide sobre o espaço e dá dinâmica a uma percepção do existente por meio do aflorar de uma multiplicidade de perspectivas. Aqui é preciso citar uma passagem crucial que ilustra essa dinâmica, trata-se do momento imediatamente anterior à conversa entre Ono e Moriyama ocorrida no storeroom, em que Ono, ao buscar de um momento de quietude, refugia-se no depósito em que Moriyama guardava vários dos seus materiais e quadros:

[...] I suppose I must have become quite lost in my broodings, for I recall being startled by the sound of the storeroom door sliding open. I looked up to see Mori-san in the doorway and said: ‘Good evening, Sensei.’

Possibly the lantern above the door did not give sufficient light to illuminate my part of the room, or perhaps it was simply that my face was in shadow. In any case, Mori-san peered forward and asked:

‘Who is that? Ono?’

‘Indeed, Sensei.’

He continued to peer forward for a moment. Then, taking the lantern down from the beam and holding it out before him, he began to make his way towards me, stepping carefully through the objects on the floor. As he did so, **the lantern in his hand caused shadows to move all around us.** I hastened to clear a space for him, but before I could do so, Mori-san had seated himself a little way on an old wooden chest [...] (p.147, grifo nosso)

A incidência da luz sobre as coisas tornando-as moventes através do jogo de sombras revela a natureza móbil do espaço posta pela narrativa. Perpassando a totalidade do romance desde início do primeiro parágrafo “If on a sunny day” ao último “I remember those brightly-lit bars”, assim como se pode observar nas diferentes passagens destacadas para apresentar os espaços narrados, a dinâmica entre luz e sombras é utilizada para compor essa natureza movente da percepção, da memória e do espaço de modo a tornar Ono um ser cuja existência é conformada pela ausência de uma solidez de sentidos, de compreensão dos acontecimentos e de entendimento das palavras que lhe são dirigidas. Ono flutua nesse espaço de incertezas

do que realmente lhe aconteceu, do que, de fato, ele próprio disse ou outros disseram, como Setsuko, por exemplo, a respeito das coisas que fez ou deveria fazer.

Percebe-se, assim, o espaço em sua natureza não-estática, ao contrário, animado por um movimento de fluxo de lugares e ações que se complementam no desenrolar da narrativa configurando sempre esse tecido móbil, de incompletude de sentidos, de posições hesitantes de um narrador cuja memória escorregadia torna-o inseguro e não confiável e cujo rosto, “my face was in shadow”, está sempre fora do alcance da claridade da luz, ou simbolicamente, aquém da sua capacidade de entendimento.

Portanto, embora tanto em *AFW* como *Em Busca do Tempo Perdido* o jogo de luz e sombras ilustre a dinâmica da multiplicidade de perspectiva, no caso de *AFW* esse jogo manifesta-se mais negativa do que positivamente, pois, se no caso proustiano a luz solar revela a beleza da paisagem e faz disso um momento de contentamento, no caso de *AFW*, o que a manifestação da luz faz é ressaltar a escuridão em que Ono se encontra – seja no storeroom, seja no corredor escuro em que Ono vagueia logo após seu pai queimar seus quadros.

As sombras em que Ono se encontra são reforçadas nos diferentes momentos do desenrolar da narrativa por elementos presentes nas imagens fúnebres de um cemitério tais como velas, fumaça e cinzas, que estão vinculadas ao contexto dos bombardeios, das ruínas e morte. Vemos, assim, uma tessitura narrativa cuja composição liga intrinsecamente os sentidos simbólicos a elementos materiais e estabelece elos entre os espaços narrados. Por meio de uma casa danificada pelos bombardeios, as marcas da destruição perduram: “Aside from the corridor and the east wing, the most serious damage was to the veranda” (p.12); na lúgubre sala de jantar: “Although during the day the dining room is rather a gloomy place on account of the sun rarely reaching it” (p.37); na sala de visitas onde Setsuko entra para colocar

flores no altar budista (p.47) e onde Ono conta-nos o episódio em que seu pai, junto à “tall candle” e do “heavy earthenware ashpot” (p.43), “crema” seus quadros.

A partir da casa, os espaços desdobram-se carregando em si esses elementos constituintes de cada lugar assim como também da interioridade do protagonista através dos espaços de suas memórias como o bar de Mrs Kawakami “in the midst of a graveyard” (p.27); do funeral de Kenji, filho de Ono morto na Guerra da Manchúria; do storeroom de Moriyama no qual Ono observa o efeito da luz que emana da lanterna “an eerie effect, as though I were sitting in some grotesque miniature cemetery” (p.146), e mesmo no lugar em que ocorre o diálogo que marca o afastamento entre Ono e Moriyama “As I made my way around the pavilion, lighting lantern after lantern, the gardens around us, which had become still and silent, steadily faded into darkness” (p.176).

Do mesmo modo, o cair da neve indica o inverno da vida de Ono, um momento em que vê Shintaro, o último de seus alunos, voltar-lhe as costas ao pedir-lhe uma declaração atestando o distanciamento artístico e político entre ambos, inverno que remete à lembrança da invasão à casa de seu mais talentoso pupilo, Kuroda, “that cold winter’s morning and the smell of burning growing in my nostrils. It was the winter before the war and I was standing anxiously at the door of Kuroda’s house” (p.180).

Tal como Kuroda, Matsuda está bastante diferente: “His body has become broken down by ill-health, and his once handsome, arrogant face has become distorted by a lower jaw that seems no longer able to align itself with the upper” (p.89), em tais caracterizações, o retrato dos personagens converge para imagens da morte de uma existência sem redenção.

Todas essas imagens concorrem para um sentido de negação que se efetiva a cada evoluir da narrativa. Porém, essa negatividade não se limita a uma supressão de algo pelo seu oposto, ao contrário, estabelece relações de complementaridade, isto é, o contraste pelo negativo sustenta uma ligação entre os espaços de modo a abarcar neles perspectivas

múltiplas a eles inerentes. O oposto realçado faz o que parece ter sido desmascarar-se para revelar o ser que de fato é, mas o faz sem suprimir o anterior de tal modo que seu sentido perdura enriquecendo o que vem à tona posteriormente. Desse modo, a casa que ao início parece um lugar reconfortante mostra-se um lugar de angústia; a sala de visitas, um lugar de boas vindas, opera como um tribunal no qual Ono assume posições de réu; a confortável sala de piano retrata o vazio e a ociosidade da existência de Ono; os bares, desdobramentos da sala de jantar, atuam entrelaçando um passado e um presente nos quais o enaltecimento de Ono por parte de seus alunos dá lugar a situações em que Ono não mostra prestígio ou autoridade alguma, sequer para permitir que seu neto experimente um gole de saquê.

Mesmo os espaços abertos são marcados negativamente, ou pela presença de imagens de um cemitério, tal como presente na visão de Kuroda e no bar da senhora Kawakami, ou do cheiro de fumaça quando da visita à Matsuda e pela fala deste quanto à irrelevância de ambos, sua e de Ono, no campo das artes e da política, ou ainda por contradições insuperáveis, tal como a negativa de Setsuko quanto aos conselhos, os “precautionary steps”, endereçados a Ono – negativa que compromete o entendimento inicial a respeito da ação narrativa na medida em que o pólo motor da ação do protagonista suposto a princípio esvazia-se, anula-se, levando-nos a compartilhar o desconforto das incertezas de Ono e, ao mesmo tempo, a supor uma natureza espacial que embute em si qualidades motoras tais que, com suas diferentes direções de sentido, atuam sobre os personagens.

Diferentemente de Marcel, Ono não tem como buscar os espaços perdidos, eles estão negados como espaços nos quais o narrador pode reencontrar-se a si mesmo, os lugares não se aproximam, como no caso da narrativa de Proust, pelo deslocamento. Para Ono, não há tal aproximação entre os lugares, não há distância a ser suprimida porque os lugares estão sobrepostos e carregam em si mesmos essa gama de conteúdos múltiplos cuja natureza espacial móvel se encarrega de revolvê-los incessantemente. O deslocamento, o movimento, é

interior aos espaços, é essa a dinâmica da multiplicidade de significados sobrepondo-se uns aos outros, e, embora Ono locomova-se por lugares diferentes, por exemplo, da casa à cidade, o trânsito que efetua não o leva a um outro tipo de lugar que configure uma natureza espacial diversa daquela em que se encontra desde o início da sua narrativa. Como se fosse um dos objetos do storeroom de Moriyama, Ono assemelha-se a um elemento estático cujo movimento se dá em decorrência do jogo de luz e sombras que compõe o espaço da narrativa.

A natureza móbil do espaço faz as coisas movimentarem-se representando perspectivas múltiplas, mas essa multiplicidade não é uma que permita Ono subverter sua própria inoperância, ele não tem ao final de sua trajetória um ponto de chegada a outro espaço, lugar de compreensão e de consciência de sua existência.

O espaço por sua natureza movente é por si capaz de mobilizar e iniciar a rememoração, embora o personagem locomova-se de sua casa para a cidade, de seu distrito a outro, o elemento motor de sua ação é intrínseco à natureza da espacialidade, não é uma ação “consciente” do próprio narrador porque ele não alcança uma consciência de si próprio, ele é impelido pelo espaço, não por si. A ação de Setsuko como motor do desenrolar da narrativa esvazia-se quando, ao fim da narrativa, ela própria nega ter dado conselhos ao pai e assegura nunca mencionado qualquer assunto a respeito do passado de Ono. É como se o espaço por sua natureza movente provocasse por si o conteúdo de significações que abarca e que nele se inserem, sejam objetos, sentimentos ou memórias, a se dinamizarem.

Nesse sentido, o espaço tem uma força mobilizadora, mas sua característica é da negatividade que se apresenta em contraposição ao movimento da luz e da consciência de Ono. O espaço constitui-se dessa capacidade motora na qual a marca da negatividade mostra-se não como um vácuo de sentidos, mas uma força também que se manifesta provocando tensões de sentidos, contrapondo culpa e vergonha ao desejo de glória e prestígio, marcas de destruição, sombras e fumaça de coisas queimadas a um orgulho de um espaço e de um tempo

de conforto. Ono vê suas memórias negadas, sua compreensão das coisas confrontadas e sua existência insignificante.

Essa espacialidade de sinal negativo parece-nos afeita ao que consideramos como o outro ângulo do ponto de inflexão mencionado anteriormente nos comentários sobre a sala de piano cujas feições convergem para reflexões sobre a contemporaneidade em relação às quais as formulações sobre espaços heterotópicos são tomadas em consideração.

2. *Heterotopias*

Ao apontar para a configuração de espaços cuja peculiaridade consiste em suspender, neutralizar ou inverter significações espaciais existentes ou pensadas pela cultura e pela sociedade, a perspectiva foucaultiana do espaço amplia o entendimento da espacialidade em *AFW* de modo a permitir uma compreensão da negatividade dos espaços narrados pelo romance.

Consideramos, no capítulo II, que a representação do espaço em *AFW*, e especialmente da casa, mostra-se antes como um espaço público e não como um espaço da privacidade do protagonista. Embora os índices do caráter público na configuração de espaços admitidos como privados (uma casa) indiquem uma primeira formulação diferencial da representação do espaço em *AFW*, a formulação em termos de público e privado não abarca uma plena compreensão da espacialidade configurada na obra na medida em que, como apontado por Foucault (2001), ainda remete a uma perspectiva sacralizada do espaço:

[...] E talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família

e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização [...](p.413)

Para este filósofo, o espaço em que vivemos não é um vazio no qual se pode situar coisas e seres, mas configura-se por um conjunto de relações entre tais coisas e tais seres que define diferentes posicionamentos, os quais podem ser ilustrados como sendo de passagem (o trem, por exemplo, apresenta um amplo feixe de relações “já que é alguma coisa através da qual se passa, é igualmente alguma coisa pela qual se pode passar de um ponto a outro e, além disso, é igualmente uma coisa que passa” (FOUCAULT, 2001, p.414); de parada provisória (bares, cafés, cinemas, praias, etc...); de repouso, fechado ou semifechado (a casa, o quarto, o leito, etc...). Ou seja, cada posicionamento define-se pelo conjunto de relações que se estabelecem entre as coisas e os seres que dele participam, e à medida que tais relações se alteram, modificam-se também os posicionamentos em questão.

Dentre estes conjuntos, Foucault aponta as utopias e as heterotopias – mas detém-se especialmente nestas últimas – como espaços que apresentam a propriedade de suspender, neutralizar ou inverter os demais posicionamentos.

A fim de delimitar que espaços são esses, capazes de contradizer todos os outros posicionamentos, Foucault destaca, de um lado, as utopias como “posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são essencialmente irreais” (Id, p.414-5), e de outro, as heterotopias como

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e, que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e

invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis [...](Ibid, p.415)⁵³

Ainda que as heterotopias se oponham às utopias pelo caráter irreal destas, aquelas mantêm com as utopias uma proximidade que repousa na dimensão subversiva do conjunto de relações, ou posicionamentos, a que ambas se referem ou designam em relação à sociedade e à cultura.

À luz da perspectiva foucaultiana, o tratamento do espaço no texto literário coloca a questão da representação, da transfiguração e da subversão de noções convencionadas do espaço (extraliterário). Trata-se, segundo Brandão,

[...] não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à *proposição* destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas. Trata-se, por exemplo, não de detectar a mera inversão de polaridades espaciais (alto/baixo, dentro/fora, etc...), mas de observar se tais polaridades são colocadas sob perspectiva, a partir do emprego de algum elemento, também reconhecido como espacial, que tensiona a estabilidade dos pares opositivos [...](BRANDÃO, 2007, p.214, grifo do autor)

Ou seja, trata-se de avaliar no tratamento literário do espaço os modos pelos quais a representação opera minando e transgredindo as noções convencionadas e, desse modo, re-

⁵³ Para Foucault a análise desses espaços heterotópicos implica a consideração de seis princípios: o 1º considera que todas as culturas são constituídas por heterotopias que variam em forma não havendo uma única de caráter universal. Nelas o autor distingue as heterotopias de crise (lugares sagrados ou reservados como os destinados a ritos de passagem da adolescência para a idade adulta), substituídas nas sociedades ocidentais pelas heterotopias de desvio (prisões, clínicas psiquiátricas e asilos para idosos, estes se encontram na fronteira entre os dois tipos). O 2º considera que, no curso da história, uma sociedade pode fazer uma heterotopia funcionar de modos diferentes, o exemplo é o dos cemitérios. O 3º prevê a justaposição heterotópica, isto é, a presença em um único lugar de diferentes lugares e posicionamentos. O 4º considera heterocronias com as quais as heterotopias se associam por implicar uma ruptura com a noção corriqueira de tempo. O 5º supõe um sistema de abertura e de fechamento que torna as heterotopias isoláveis e penetráveis (quartéis, casas de banho, motéis). O 6º refere-se à função das heterotopias em criar espaços de ilusão ou de compensação, de um lado, denunciando o caráter ilusório dos espaços reais e, de outro, criando espaços reais, perfeitos, como a organização das primeiras colônias jesuíticas e das norte-americanas nas quais a existência humana, em sua perfeição, pode realizar-se concretamente.

configurando espacialidades ao colocá-las sob uma tensão produtora de novas significações da experiência humana.

Nesta perspectiva, o que se buscou não foi uma análise das descrições dos espaços narrados em *AFW* ou um levantamento dos elementos e dos recursos descritivos mobilizados para a configuração dos espaços, nem da comparação por semelhança ou por contraste do resultado possível de tal análise. Mas optou-se por uma investigação da espacialidade em seu papel estruturante da narrativa e cuja natureza revela-se por traços heterotópicos. Desvelando-se como uma negatividade, ou, nos termos de Foucault, como contra-posicionamento, essa espacialidade reordena as relações entre o protagonista e as coisas/seres em cada conjunto de experiências vividas nos espaços pelos quais Ono existe e transita.

Cabe então indicar algumas dimensões heterotópicas dos espaços em *AFW* e, neste sentido, apontamos, primeiramente, o espelho de Foucault como um espaço misto⁵⁴ que dá passagem da utopia para as heterotopias presentes no romance:

[...] O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...] uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: a utopia do espelho [...](FOUCAULT, 2001, p.415)

De modo semelhante, Ono se vê no passado, ausente do presente em que se encontra e vive uma não-realidade. Nela, a visibilidade de si é aceitável porque está revestida pelo sentimento de glória e pelo reconhecimento social que alcançara como artista. Nela, Ono permite-se ver a si próprio porque o conjunto de relações no qual se insere define-se como um posicionamento de poder ou de superioridade expresso pelo cargo governamental que ocupa,

⁵⁴ Foucault propõe relações entre utopia e heterotopia através de uma experiência mista: o espelho.

pelos alunos que o bajulam, pela mesa que lhe fora especialmente destinada no Migi-Hidari e pela suntuosa casa que adquire num “leilão de prestígio”.

Mas o espelho é também uma heterotopia em vista de sua existência material e de seu efeito retroativo:

[...] A partir desse olhar (do espelho) que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe [...](Ibid, p.415).

Em *AFW*, esse efeito retroativo impele Ono a ver-se no presente, mas o retorno a si próprio é problemático na medida em que o protagonista revela dificuldades no processo de reconstituição de si mesmo, de compreensão dos seus enganos e de seus posicionamentos. Além disso, esse movimento de auto-reconstituição no presente está sobrecarregado de traços utópicos do passado que insistentemente manifestam-se, provocando tensões que se revelam pelos apagamentos ou incertezas sobre o que de fato foi dito por quem, quando e onde. Assim, o conjunto de relações que envolve o seu passado não se coaduna com o do presente, os posicionamentos em questão confrontam-se, convergindo para o que Foucault apontou como um dos princípios constituintes das heterotopias: “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (Ibid, p.418).

Dessa perspectiva, poder-se-ia dizer que a casa de Ono organiza-se “heterotopicamente”, isto é, por justaposições de lugares espacialmente incompatíveis – a sala de sua casa e da de seu pai; a sala de jantar, os bares, o Hotel Kasuga Park; a sala de piano e

os estúdios de pintura de Takeda e Moriyama; o corredor e a Bridge of Hesitation – assim como pelas experiências de Ono que expressam posicionamentos conflitantes.

Também converge para essa organização heterotópica da casa a experiência da entrada de Ono na sala de visitas no sentido de que as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Quando muito jovem, a Ono não é permitido adentrar na sala de visitas, apenas após os doze anos, seu pai passa a convocá-lo para os “business meetings”, que lhe desagradam em demasia. Sua entrada na sala de visitas realiza-se como um rito de passagem, “só se pode entrar com uma certa permissão e depois que se cumpriu um certo número de gestos” (Ibid, p.420) assim como se requer quando da entrada em espaços heterotópicos como quartéis ou prisões.

Concomitantemente à justaposição, o mecanismo de sobreposições contribui para tornar mais complexa a dimensão heterotópica da espacialidade em *AFW*, na medida em que os espaços da casa não só se justapõem, mas desdobram-se em outros, ou seja, como vimos anteriormente, cada espaço remete necessariamente a outro, mas outro que é determinado por correlações de significados complementares espacialmente (uma sala remete a outra) e temporalmente (passado e presente)⁵⁵ em camadas que se sobrepõem para compor a significação da espacialidade da narrativa.

Convergindo para esse caráter heterotópico atuam as heterocronias, isto é, relações não-tradicionais com o tempo que se revelam por rupturas ou recortes temporais. Nesse sentido, a narrativa de *AFW*, embora pautada pelo processo de rememoração de Ono, não caminha numa ordem cronológica: os eventos do passado não são apresentados seqüencialmente, mas sobrepõem-se aos do presente exigindo do leitor a tarefa de compor os sentidos da complementação implicados nessa sobreposição.

⁵⁵ Foucault cita as heterocronias como quarto princípio das heterotopias, isto é, rupturas temporais em relação ao tempo tradicional. Como exemplo de heterocronia de acumulação Foucault cita os museus e bibliotecas: “a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão” (p.419), e como exemplo de heterocronia do efêmero, as festas e os festivais.

Ademais, se o aspecto mais importante das heterocronias está em fazer realizar plenamente as heterotopias, segue-se o entendimento foucaultiano do cemitério como “um lugar altamente heterotópico, já que o cemitério começa com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar” (p.418-9). Isso nos permitiria dizer que a espacialidade em *AFW* reveste-se dessa natureza heterotópica na medida em que o que perpassa os espaços da narrativa é justamente a imagem do cemitério, as imagens da destruição, das cinzas e fumaça sempre presentes na composição e ligação dos espaços. Portanto, ao mesmo tempo em que a casa de Ono é seu lugar de moradia em vida, ela se transfigura como o lugar de sua tumba, de sua própria destruição porque se mostra carregada de uma negatividade que problematiza o ser de Ono. Ela encerra espaços de sua memória, desde a infância à maturidade, acumula todos os tempos, a totalidade de uma vida e, ao mesmo tempo, a dissolução da mesma.

Ao mesmo tempo em que casa revela uma totalidade espaço-temporal da vida de Ono, ela revela também, através das marcas da destruição, quão efêmeras foram suas crenças quanto ao seu papel político e artístico, quão transitório fora o seu prestígio. À essa fugacidade associa-se a fragilidade da beleza que o mestre Moriyama buscara capturar em suas pinturas ukiyo-e e que Ono mostra-se incapaz de compreender. Perante o escoamento veloz do tempo, ao fim da narrativa e da sua vida, Ono só pode olhar para o futuro, não o seu, mas para o das gerações vindouras às quais resta-lhe desejar melhor sorte.

Nota-se, assim, que a natureza heterotópica da casa transfigura o posicionamento de repouso a que estaria destinada uma casa, nela Ono não tem como repousar ou confortar-se. Pelo contrário, a casa apresenta-se como o espaço de subversão da acomodação, permeada sempre por conflitos, entrelaçada por heterocronias, como fonte a partir da qual outros espaços desdobram-se e reproduzem experiências incômodas ao protagonista. Foucault lembra que as heterotopias criam espaços de ilusão que denunciam o caráter ilusório dos

espaços reais. Neste sentido, a casa de Ono é inicialmente um espaço de um ilusório prestígio adquirido como militante e como artista, porém, ao desdobrar-se em outros espaços, sua negatividade vem à tona de modo a, conforme o transitar pelos espaços heterotópicos dos cômodos, fazer desabar as ilusões e expor as incongruências do narrador.

CONCLUSÃO

Como vimos, a narrativa de *AFW* apresenta-se por meio de um processo de rememoração de um narrador (dramatizado) que se vê impelido a justificar as ações de um passado cujas conseqüências assolam sua existência presente.

Desenvolvendo-se a partir de circunstâncias nas quais os elementos espaciais exercem um papel fundamental, a configuração dos conflitos e dissonâncias revela um importante enlace entre o espaço e os demais elementos da narrativa. Tal entrelaçamento, segundo Lins (1976), efetiva-se por meio da ambientação (oblíqua ou dissimulada) na qual a espacialidade mostra-se revestida da capacidade propiciadora ou provocadora da ação narrativa.

Ao observarmos esta espacialidade como um pilar estruturante sobre o qual outros elementos narrativos se apóiam e se desenvolvem, nossa investigação tomou como referência inicial os apontamentos de Brandão (2005, 2007) quanto aos modos de tratamento do espaço literário. Embora não surjam puros, mas de maneira imiscuída ou conjugada, três dos modos indicados por Brandão foram considerados: representação do espaço, estruturação espacial e espaço como focalização. Em seguida, os espaços narrativos em *AFW* foram mapeados com o intuito de apresentarmos a configuração e a natureza de sua espacialidade assim como para aferir, no diálogo com outras reflexões, algumas especificidades da escrita de Kazuo Ishiguro.

A consideração da casa de Ono como a fonte da qual se erradia a espacialidade narrativa indicou que os espaços nela contidos – os cômodos, inicialmente em relação de contigüidade ou justaposição, desenvolvem-se e articulam-se com outros espaços da narrativa estabelecendo relações de sobreposições e de desdobramentos espaço-temporais através das quais os conteúdos significativos de cada lugar mostram-se complementares entre si.

Nesse caminho, observamos que o recurso de sobreposições espaciais, utilizado pelo autor, faz-se presente também na composição do ser do narrador através da sua interação com os demais personagens. Ou seja, a caracterização de personagens como Hirayama, Shintaro, Tortoise e Ichiro convergem para a constituição do protagonista na medida em que os aspectos retratados em cada um deles revelam-se como sendo próprios de Ono, próprios, por exemplo, de sua incoerência, cegueira e dificuldades em enfrentar os erros de seu passado. Como aponta Pouillon (1974) e também Said (1978), as imagens que um tem dos outros se desvelam para indicar e compor a natureza e caráter do primeiro.

Quanto à estruturação espacial, o mesmo recurso composicional aponta, de um lado, para o que se aproxima de uma “superposição justapone”, nos termos de Poulet e conforme considerado anteriormente no capítulo III, de modo a provocar em cada lugar da narrativa a presença de camadas de sentido que não se anulam, mas que convergem em perspectiva; ou seja, cada espaço reveste-se de outros sendo que o anterior não se apaga em favor do seguinte, mas com ele convive com todo o significado que carrega, pois o revestimento de camadas efetua-se no sentido da complementaridade. Assim cada espaço remete a outro e nessas referências mútuas as camadas de conteúdos compõem a significação de uma experiência em sua totalidade.

Por outro lado, se, conforme Poulet, o espaço proustiano consiste no trajeto que o protagonista efetua entre os lugares, suprimindo a distância entre discontinuidades, a espacialidade em *AFW* assume outras feições ao estabelecer entre os espaços uma relação de caráter negativo na medida em que a trajetória de Ono não aponta para um reencontro de si mesmo, não lhe permite situar-se num espaço reconfortante ou apaziguador dos conflitos vivenciados. Tal relação entre os espaços narrativos é revelada pelas marcas e imagens de destruição que permeiam as passagens de Ono pelos diferentes lugares, assim, a insistente presença de sombras, cinzas, fumaça e destroços percorrem o processo de sua rememoração e

as circunstâncias sob as quais se encontra, vinculando figurativamente sua subjetividade ao quadro retratado pela situação do pós-guerra.

Quando as modificações do entorno, da cidade, decorrentes do esforço de reconstrução, vão se delineando na narrativa, Ono esboça um esforço para coadunar-se a tais mudanças, o que se revela, ao final da narrativa, por uma expectativa mais otimista quanto futuro, mas ela não está posta para si, pois à sua interioridade, atada aos espaços de sua vida, resta pouco: sua casa – o espaço de sua existência e consciência – permanece sem a reforma tantas vezes planejada e nunca concluída, reforçando a dimensão negativa de suas ilusões quanto a si e ao papel que exercera artística e politicamente.

Constituindo essa espacialidade de caráter negativo, mas não esvaziada, articulam-se sentidos e sentimentos em uma tensão que confronta prestígio e ostracismo, glória e culpa, passado e presente, memória/história e esquecimento, interioridade e coletividade, reforma e destruição, luz e sombra de modo a configurar os espaços dentro de parâmetros heterotópicos, no dizer de Foucault, no sentido de que significações espaciais comumente assentidas são deslocadas ou subvertidas.

Nesse viés, a representação do espaço da casa em *AFW* mostra-se antes como um espaço público e não como um espaço da privacidade do protagonista. Ainda que esta configuração indique uma formulação diferencial da representação do espaço em *AFW*, ela mantém oposições ainda não superadas no entender de Foucault, pois este pensador considera o espaço, não como um vazio no qual possam se situar coisas e seres, mas como um conjunto de relações entre tais elementos que definem posicionamentos. Dentre eles, Foucault aponta as utopias e as heterotopias, mas detém-se especialmente nestas últimas para indicar espaços que apresentam a propriedade de suspender, neutralizar ou inverter os demais posicionamentos.

Permeado por essa perspectiva, o tratamento do espaço na narrativa de *AFW* é observado como uma representação de natureza heterotópica, isto é, como o espaço que, transfigurado literariamente, põe em questão concepções espaciais “dadas” e as re-trabalha ampliando e problematizando noções convencionais do espaço ao mesmo tempo em que as preenche de conteúdos significativos da experiência humana.

Ao delinear caminhos para uma investigação prospectiva das relações entre espaço e literatura, Brandão (2007), considera que tal perspectiva possibilita o caminho de uma “fenomenologia espacial”, um estudo sobre que elementos e valores atuam na constituição de noções espaciais tão assentidas ou convencionadas que lhes garantem um status de anterioridade. Embora, em certa medida, tal status impermeabilize um trabalho de (re)conceituação, cabe a tarefa de formular “um prisma radicalmente cultural e semiótico (ou, se se preferir, hermenêutico), no qual são investigadas as condições que tornam viável o poder de dadas significações espaciais” (p.214).

No sentido prospectivo, outros caminhos também são delineáveis e outras perspectivas surgem, o que coloca dificuldades para a finalização interpretativa; ou seja, inevitavelmente, abrem-se novos horizontes a cada leitura da obra conforme a espessura da sua composição literária traga à tona possibilidades várias para sua abordagem. Tal como a imagem, que emprestamos de Poulet (1992), de camadas geológicas que irrompem à superfície conformando novas paisagens, a experiência da leitura de uma obra literária é perpassada por vieses não pensados inicialmente, por janelas que requerem novos olhares e novas reflexões.

Se, como diz Butor (1974), a realidades diferentes correspondem formas narrativas diferentes, segue-se que à realidade literária contemporânea, o romance produzido nas últimas décadas, corresponderia formas narrativas outras, cuja especificidade, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição, subverteria as formas narrativas anteriores, num movimento

dinâmico de rearranjo e re-configuração do horizonte literário, tal como apontado por T. S. Eliot em “Tradição e Talento Individual”.

Assim, indagações se colocam: Que aspectos distintivos contribuem para essa especificidade do romance contemporâneo? E, dentre eles, considerando o espaço narrativo como um caminho interpretativo da obra literária, tal como aqui proposto, seria pertinente buscar o tratamento dado ao espaço pelo romance como uma forma que carrega marcas distintivas da contemporaneidade?

Se esta contemporaneidade implica novas configurações como, por exemplo, indicam os estudos pós-coloniais, então se mostra pertinente pensar a noção de lugar como um aspecto problemático que demanda reflexões. Afinal, “lugar” não é uma noção em si mesma tão facilmente delineável quando pensada para além das delimitações geográficas do termo, visto que as perspectivas assumidas por alguém não têm de se coadunar necessariamente com as do lugar em que ele se encontra, a questão é “less a matter of geography than where individuals locate themselves as speaking from, epistemologically, culturally and politically, who they are speaking to, and how they define their own enunciative space.” (YOUNG, p.62)⁵⁶

A partir desta perspectiva, poder-se-ia pensar o termo “home” em referência tanto ao lugar do qual fala Ishiguro – das margens ou ‘in-between’ entre oriente e ocidente – como também aos lugares que retrata em suas narrativas, dos quais falam seus personagens, isto é, como um termo que permitisse articular o lugar do autor em correlação com o lugar de seus personagens protagonistas.

Neste sentido, ao considerar o que seria ‘home’ para Ishiguro, Lewis (2000) ressalta sua condição nipo-britânica: “Ishiguro’s home is a halfway house, neither Japanese nor English, somewhere in-between departure and arrival, nostalgia and anticipation. He is, in

⁵⁶ “é menos uma questão de geografia e mais a questão de onde os indivíduos se situam, de onde se pronunciam epistemologicamente, culturalmente e politicamente; a quem eles se dirigem e como eles definem seus próprios espaços enunciativos”.

short, a displaced person, one of the many in the twentieth century of exile and estrangement” (p.1)⁵⁷. Para este crítico, tal condição mostra-se um aspecto importante a ser levado em conta na abordagem da obra do escritor, pois “It is precisely because Ishiguro demonstrates such a ‘homeless mind’ that it is therefore useful to examine his fictions through the optic of displacement, and its effects upon his themes, characters and style” (p.1-2).⁵⁸

A presença dessa ‘homeless mind’ emerge em suas obras ao notarmos a importância de certos lugares nas narrativas de Ishiguro, principalmente, a casa em que vivem seus protagonistas. O valor simbólico que o espaço ‘casa’ adquire em *AFW*, já exaustivamente analisado no segundo capítulo, faz-se presente também nos outros romances do autor e reforça nossa tese da importância do espaço em *AFW*.

Como indicamos ao fim do capítulo II, as casas nas quais os protagonistas vivem ou transitam revelam-se como espaços não-reconfortantes, mas mobilizadores de lembranças e conflitos que conformam a condição problemática em que eles se encontram. Assim, o comentário de Lewis (2000) mostra-se pertinente ao considerar que:

[...] So the main characters in Ishiguro’s novels live in houses that are not quite homes. As Kana Oyabu observes, their houses ‘are neither their birthplaces, nor where their parents lived, nor even where they have full and happy family lives’. They are simply dwellings, convenient places from which to manage their private and public affairs. Etsuko, Ono, Steves, Ryder and Banks are exiles, displaced persons, ‘lone rangers’, in their memories and imaginations. Their homeless minds make them perfect representatives of the century of displacement [...] (Ibid, p.7)⁵⁹

⁵⁷ “o lar de Ishiguro está a meio caminho de uma casa, que não é nem japonesa e nem inglesa, está em algum lugar entre a partida e a chegada, entre a nostalgia e a expectativa. Ele é, em resumo, uma pessoa deslocada, um dos muitos neste século XX de exílio e estranhamento”.

⁵⁸ “É justamente por Ishiguro mostrar esta ‘homeless mind’ que se torna proveitoso examinar suas narrativas por meio da ótica do deslocamento e dos seus efeitos sobre seus temas, personagens e estilo”.

⁵⁹ “Assim, os personagens principais dos romances de Ishiguro vivem em casas que não são verdadeiramente lares. Como observa Kana Oyabu, suas casas não são nem seus locais de nascimento, nem o lugar onde seus pais vivem e, tampouco, o lugar onde eles têm uma plena e feliz vida em família. Eles são simples moradores de

Além destes deslocamentos de sentido constitutivos do espaço casa que permeiam tanto a condição do autor como a de seus personagens, outra característica da escrita de Ishiguro parece também convergir para a configuração de uma ‘homeless mind’. Trata-se mais uma vez do papel do espaço e sua função no momento de finalização das narrativas. Conforme mencionado ao fim do capítulo II, em todos os seus romances, os narradores protagonistas encontram-se em espaços abertos: em *A Pale View of Hills*, Etsuko caminha pelo quintal da casa e, durante a conversa com sua filha Niki, revela seu interesse em vender a casa; em *AFW Ono*, solitariamente, observa de um banco no estacionamento a paisagem ao seu redor; em *The Remains of the Day*, Stevens encontra-se em um píer e na companhia de um estranho que lhe oferece um lenço para enxugar suas lágrimas; em *The Unconsoled*, Ryder dirige-se a um aeroporto para continuar sua turnê artística; em *When We Were Orphans*, Banks senta-se em um jardim na companhia de uma jovem que adotara como sobrinha e, finalmente, em *Never Let me Go*, Kathy desce do carro para observar as árvores e o campo que se estende atrás de uma cerca e, num momento de devaneio, vê surgir, detrás das folhas e dos restos jogados ao chão que a brisa faz rodopiar, a imagem de Tommy acenando para ela.

Nestes momentos de encerramento das narrativas, os espaços abertos fazem-se presentes para retratar um momento de elucidação da condição do personagem, tanto para si mesmo como para o leitor, na medida em que, de um lado, um personagem como Stevens, por exemplo, alcança nesse momento uma consciência de si próprio, antes vedada pelos enganos que motivaram sua vida. Stevens cai em prantos ao perceber o desperdício de sua vida como serviçal de Lorde Darlington, a quem creditava uma grandeza política, mas cuja atuação revela-se desastrosa pela aproximação com o governo nazista. De outro lado, em se tratando de um personagem como Ono, cujas dificuldades em enfrentar o passado revelam-se por um

lugares convenientes para gerir seus assuntos públicos e privados. Etsuko, Ono, Stevens, Ryder e Banks são exilados, deslocados, viajantes solitários em suas memórias e imaginação. Suas ‘homeless minds’ os torna exemplos perfeitos do século de deslocamento”. A menção à protagonista do último romance de Ishiguro, publicado em 2005, não pode ser feita por Lewis, mas entendemos que a condição de Kathy converge plenamente para o aspecto por ele apontado.

comportamento dissimulado e hesitante, nota-se que sua percepção sobre si mesmo continua obscurecida. No entanto, o mesmo não se dá para o leitor, pois como indicado no capítulo II, Ono desvela-se a nós como um sujeito que se mantém nas sombras, incapaz de realizar uma verdadeira reflexão sobre si próprio; Ono não volta o olhar para si e, daquele banco onde se encontra ao final da narrativa, resta apenas olhar para o futuro de outrem.

Embora as considerações de Rosemary M. George (1999) enfoquem o conceito de “home” como central em diferentes romances de língua inglesa⁶⁰, a existência de uma “homeless mind” em Ishiguro, segundo a perspectiva apontada por Lewis (2000), extravasaria a noção de “home” por estremecer fronteiras imaginárias de identidades coletivas ou subjetivas, ou ainda, na medida em que em suas narrativas a configuração de espaços viáveis para a acomodação do ser contemporâneo mostra-se comprometida, ou pelo menos, profundamente problemática.

Tanto assim que para os protagonistas de Ishiguro inexistente o lugar de um lar, de “home”, convencionalmente como espaço de paz, conforto e reencontro para si próprios. O valor simbólico com que tal espaço se reveste é permeado por negatividades, contraposições, ou se se quiser por vieses heterotópicos tais que não possibilitam enraizamentos às suas existências. Cabe ressaltar ainda que se personagens como Etsuko e Ono apresentam-se ligados, mesmo que problemáticamente, a uma casa (dita como sua), outros personagens como Stevens, Ryder e Kathy sequer têm uma moradia própria: vivem com o patrão, em hotéis, em um orfanato, respectivamente; o mesmo poderia ser observado no caso de Ryder,

⁶⁰ Seria possível delinear aproximações das obras de Ishiguro com aquelas denominadas por Rosemary M. George como narrativas de imigrantes, mas com ressalvas, visto que à escrita de Ishiguro não se aplicariam plenamente as características como “writers of the immigrant genre also view the present in terms of its distance from the past and future”, “the use of a multigenerational cast of characters” e “disregard for national schemes” (GEORGE, 1999, p. 171). Além disso, diante da indagação: “Does ‘Home’ as said in British India signify differently from ‘Home’ as pronounced in British Africa?” colocada pela crítica, caberia também adicionar a questão dos significados de ‘Home’ de modo a articular e ampliar as diferentes extrações internas à própria Britishness.

que apesar de reencontrar a casa de sua feliz infância em Shangai, não a reconhece mais como tal.

Partindo da análise de *AFW* para propor correlações com as demais obras de Ishiguro, talvez se possa observar no desenvolvimento de seus romances uma progressiva radicalização na configuração dessa “homeless mind”, isto é, de Etsuko a Kathy, as ambientações das narrativas passam pelo Oriente (Japão e China) e pelo Ocidente (Inglaterra e Europa) e finalizam-se em algum lugar não nomeado de um futuro sombrio no qual seres humanos são criados para doar seus órgãos. Parece ser, enfim, um processo no qual as referências descritivo-contextuais de localização dos personagens vão se esvaindo para dar lugar a valores espaciais simbólicos que possam exprimir essa “homeless mind”, essa perspectiva que problematize a condição humana num espaço perpassado por questionamentos quanto à identidade, pertencimento, lar e lugar.

Mostra-se também importante indagar em que medida as experiências de deslocamento e as suas conseqüências na constituição de configurações identitárias afetam as narrativas ficcionais e levantam questões para a compreensão do sujeito contemporâneo. Caberia, assim, indagar a condição de Kazuo Ishiguro como um autor “in-between”, enfim, como um sujeito cuja experiência de deslocamento desvela, por meio de suas diferentes obras, uma perspectiva própria, mas também compartilhada e dialogada com outros escritores, que delinea novas referências de espaço, de pertencimento, de localização e posicionamento no mundo.

Como mencionado na introdução, Avtar Brah aponta que as experiências históricas de (e/ i) migração envolvem o cruzamento de noções como lar, fronteira e lugar em confluência com processos econômicos, políticos, psíquicos e culturais subjacentes às experiências históricas de deslocamentos e assentamentos. Assim, ao pensarmos a condição de Ishiguro poder-se-ia considerar que sua escrita cria formas narrativas que convergem para o

delineamento de uma espacialidade característica da contemporaneidade e que a análise de sua produção literária atuaria na transmutação de formas estéticas que se mostram merecedoras de atenção.

Num contexto histórico e artístico compartilhado com outros escritores poderiam ocorrer aproximações e semelhanças no tratamento do espaço narrativo, assim como poderiam emergir disparidades cujas dimensões negariam a suposição de novas reconfigurações narrativas. No entanto, mesmo nesse caso, permitimo-nos pensar sobre seu sentido negativo, ou seja, avaliar o quanto esta divergência de horizonte indicaria uma tendência à insularidade de certas narrativas literárias ou à cristalização de formas ainda não superadas que, mediadas por diversos fatores, encontram-se retesadas ou em gestação. Seja como for, a plausibilidade dessa suposição sustenta-se pela consideração da inevitabilidade de intersecções em um mesmo espaço comum, seja real ou literário, que faz confrontar perspectivas e experiências de significação do mundo num processo que provoca entrelaçamentos inegáveis e demanda suas expressões simbólicas, abrindo, assim, um campo para os estudos literários.

Outra questão surge ao verificarmos que, ao ser apresentada por um narrador (dramatizado) protagonista de primeira pessoa, narrativa de *AFW* indicaria uma centralidade, isto é, um sujeito ou um lugar a partir do qual a narrativa se desenrola. Entretanto, esta centralidade mostra-se problemática na medida em que Ono apresenta-se como um ser cuja consciência vacila perante os acontecimentos: sua incerteza sobre os eventos, sobre quem disse o quê e se de fato tal fora dito, indiciam um esgarçamento dessa centralidade.

Acresce a isso que a composição da subjetividade do narrador, orientada a partir das imagens dos outros personagens, constitui-se, de acordo com Pouillon, de modo indireto e mediado pelo conjunto de relações entre narrador e demais personagens. Assim, além dessa centralidade mostrar-se mais fluida, vimos, como apontado no capítulo I, que as imagens de

personagens como Shintaro, Tortoise, Kuroda e outros se alteram no desenrolar da narrativa e muitas vezes se contrapõem à inicialmente apresentada pelo narrador, num movimento que nega sua percepção de si próprio e tensiona sua interioridade.

Desta forma, a perspectiva de problematização de uma centralidade narrativa apontaria também para o questionamento da suposta estabilidade das narrativas e, neste sentido, aproximar-se-ia de algumas questões postuladas pela crítica Linda Hutcheon (1991) no tocante à noção de metaficção historiográfica e, particularmente, em relação à História, como uma narrativa mestra, conforme indicado na Introdução.

Apoiando-se em Foucault, Hutcheon considera que nas formas mais freqüentes de narração presentes em romances pós-modernos, inexistem um “indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é transcendência em relação à história, mas uma inserção problematizadora da subjetividade na história” (Hutcheon, 1988, p.156).

Assim, as falhas e os pontos cegos da rememoração de Ono aproximam-se do questionamento de narrativas totalizantes como capazes de dar sentido ao passado. De um lado, como vimos, pela radicalização das incertezas da narrativa de Ono diante da negativa de Setsuko quanto aos conselhos dados ao pai, indicando que a inserção e subversão da noção de subjetividade fazem ruir a suposta “unidade do ser do homem pela qual se pensava que ele poderia estender sua soberania aos acontecimentos do passado” (Ibid, p.156). De outro, pela re-configuração de referências históricas de modo a ressaltar “possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (Ibid, p.152).

À luz desta perspectiva que problematiza a relação com a história questões se colocam no tocante ao tratamento dado ao espaço. De que modo a metaficção historiográfica incorpora e subverte a espacialidade narrativa? Se sua relação com a história provoca re-arranjos formais no que diz respeito, por exemplo, aos tipos de narração e/ou narradores, então caberia

indagar: que outras conseqüências na re-configuração de outros aspectos formais, como no espaço, também teriam lugar? Se a metaficção historiográfica “usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções” (Ibid, p.78-9), em que sua recusa aos códigos de representação da tradição propõe de transfigurador em relação à espacialidade narrativa, isto é, em contraste a estudos clássicos, como o de Kayser e Muir, que se referem a tipos de romances (de espaço ou de personagem) nos quais a retratação do meio histórico e social na ambientação do desenrolar narrativo adquirem primazia?

Se a metaficção historiográfica, como quer Hutcheon, caracteriza-se, não como uma forma a-histórica ou desistoricizada, mas pelo repensar da história num processo de re-elaboração crítica das formas e conteúdos do passado, então nela, por meio de sua estratégica paródica e auto-reflexiva, devemos encontrar também as formas da representação da espacialidade contemporânea que problematize as fronteiras do real (discursivo ou não) e do imaginário humano e, neste sentido, tentar compreender as possibilidades artísticas do fazer literário das últimas décadas – o que poderia ser levantado por um estudo das obras de autores como Ishiguro e seus contemporâneos.

Como mencionado anteriormente, as possibilidades investigativas abrem-se num leque de questões, muito mais amplas do que as aqui brevemente delineadas, e demandam reflexões a respeito da espacialidade implicada pelos romances contemporâneos, sejam os de Kazuo Ishiguro, sejam os de tantos outros autores, cuja produção literária afirma-se expressivamente a partir da década de 80. No contexto da contemporaneidade, em que as formas de percepção e relação com o espaço alteraram-se radicalmente, modificaram-se também as formas da arte e, herdeiras ou não das formas artísticas modernas, as que se delineiam no contexto presente requerem a atenção no aprofundamento crítico literário, e é neste sentido prospectivo que pautamos nossos futuros estudos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, Coleção Tópicos.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. São Paulo: Ed.Unesp/Hucitec, 1988.
- BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura da Crônica da Casa Assassinada*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BASS, Randall . The Presence and Absence of History in Ishiguro (1991). Dezembro/2006.
Disponível em
<http://www.hewett.norfolk.csh.uk/currc/english/resource/ishiguro/ishiguro.htm>
- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAH, Avtar. Diaspora, Border and Transnational Identities. In. *Cartographies of Diaspora*. London & New York: Routledge, 1998.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Breve História do Espaço na Teoria Literária. In *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. n.10, ano 14, 2005, p.125-134.
_____. “Espaços Literários e suas Expansões”. In *Aletria*. v.15, 2007.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.
- CONNOR, Steven. *The English Novel in History: 1950-1995*. London; New York : Routledge, 1996.

- _____ *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.
- CORDARO, Madalena N Hashimoto. *Pintura e Escritura do Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Saikaku Ihara e ukiyo-zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lucia. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Atica, 1978 (Coleção Ensaios).
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Atica, 1994 (Série Princípios).
- FRANK, Joseph. The Spatial Form in Modern Literature. In: *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1963, p.1-60.
- FRASER, Robert. *Lifting the Sentence: A poetics of postcolonial fiction*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras, O mecanismo psíquico do esquecimento e Notas sobre o Bloco Mágico. In: *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1986.
- FOUCAULT, Michel Of the Other Spaces, Heterotopias. Julho/2008. Disponível em: <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/>
- _____ *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.
- GEORGE, Rosemary M. *The Politics of Home*. University of California Press, 1999 (1996).
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- HUGGAN, Graham. Thinking at the margins: postcolonial studies at the millennium. In: *The Postcolonial Exotic – Marketing the Margins*. London/NYork: Routledge, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London; New York:Routledge, 1988.
- ISHIGURO, Kazuo. *A Pale View of Hills*. London: Faber and Faber, 1991 (1982).

- _____ *An Artist of the Floating World*. New York: Vintage, 1986.
- _____ *The Remains of the Day*. London: Faber and Faber, 1999 (1989).
- _____ *The Unconsoled*. New York: A Knopf, 1995.
- _____ *When We Were Orphans*. London: Faber and Faber, 2001.
- _____ *Never Let Me Go*. New York: A Knopf, 2005.
- _____ A Family Supper. In *The Penguin Collection of Modern Short Stories*, Harmondsworth, 1987.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armenio Amado, 1963.
- KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominik La Capra. In: HUNT, Lynn (Org.). *A Nova História Cultural*, trad. Jefferson Camargo, SP, Martins Fontes, 2001.
- La CAPRA, Dominik. History and Memory: In the Shadows of Auschwitz. In *History and memory after Auschwitz*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.
- LANG, James. *Public Memory, Private History: Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day*. CLIO, Indiana University, 2000.
- LEWIS, Barry. *Kazuo Ishiguro*. New York: Manchester University Press, 2000.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976 (Coleção Ensaaios).
- MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MOTTA, Manoel Barros da. (Org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria G. Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.
- NEUER, LIBERTSON e SUSUGU. *Ukiyo-e 250 years of Japanese Art*. NY/London: Windward, 1978.

- PEDOT, Richard. *How Never Let me Go Was Received by One Critic*. Março/2006.
Disponível em
http://www.authortrek.com/kazuo_ishiguro_page.html#essays
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. trad. Ana LBM Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RUSHDIE, Salman. *Pátrias Imaginárias : ensaios e textos críticos 1981-1991*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994 (Imaginary homelands : essays and criticism, 1981-1991 / London; New York, USA : Granta Books: In association with Penguin Books, 1991
- SAID, Edward. *Orientalism*. London: Routledge, 1978.
- SANTOS, Douglas. *A Invenção do Espaço*. São Paulo: Unesp, 2002.
- TAKAHASHI, Seiichiro *Traditional Woodblock Prints of Japan*. Trans. Richard Stanley-Baker. New York/Tóquio: Weatherhill/Heibonsha, 1972.
- VORDA, Alan, and HERZINGER, Kim. An Interview with Kazuo Ishiguro, [SI]
Mississippi Review, 20 (1991), 131-54.
- YOUNG, Robert J.C. *Postcolonialism An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell publishing, 2001.
- ZUBIAURRE, Maria Teresa *El Espacio en la Novela Realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Economica, 2000.
- WONG, Cynthia F. *Kazuo Ishiguro*. Tavistock/Devon: Northcote House Publishers, 2000.

Dados sobre o judicial impetrado contra Kazuo Ishiguro quando da publicação de *When We Were Orphans*. In: Media Law Newsletter [http:// www.medialawnewsletter.com](http://www.medialawnewsletter.com)

As referências e citações seguem as normas constantes em:

Universidade de São Paulo. Sistema Integrado de Bibliotecas. Grupo DiTeses.

Diretrizes para a Apresentação de Dissertações e Teses da USP: documento eletrônico e impresso/ Vânia M.B. de Oliveira Funaro, coord ...[et al] – São Paulo: Sibi – USP, 2004. 110pg – (Cadernos de Estudo; 9) ISBN – 85-7314-023-2