UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

JOÃO MARCELO AMARAL REIMÃO MONZANI

A reforma da ficção em Meiji:
o caso de *Ukigumo*, de Futabatei Shimei

VERSÃO CORRIGIDA

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

A reforma da ficção em Meiji:
o caso de *Ukigumo*, de Futabatei Shimei

JOÃO MARCELO AMARAL REIMÃO MONZANI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Letras

VERSÃO CORRIGIDA

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo
2015

MONZANI, J.M. **A reforma da ficção em Meiji: o caso de *Ukigumo*, de Futabatei Shimei.**

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

MONZANI, J.M. **A reforma da ficção em Meiji: o caso de *Ukigumo*, de Futabatei Shimei**. 2015. 122f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Na história japonesa, o período Meiji (1868-1912) é conhecido como aquele da transição entre a nação pré-moderna, governada por xoguns e socialmente hierarquizada, para a nação moderna, dotada de constituição e propiciadora de maior cidadania. Esta transição, esta mudança de paradigma, pode ser observada em várias instâncias. No caso específico da cultura e literatura, passou-se para uma etapa de contato intenso com o Ocidente, suas formas culturais e artísticas. Assim, pintura, escultura e música foram renovadas face ao novo impacto. Com a literatura não seria diferente: a tradição do romance europeu irrompe com força na cena das letras japonesas e propiciou um rearranjo de gêneros, formas e temas. Pretendemos aqui analisar alguns desses deslocamentos, tendo em vista, sempre, o ponto de partida, ou seja, trata-se de uma análise histórica da renovação do fazer literário. Para tanto, abordamos primeiramente a situação da entrada da literatura europeia no Japão através da tradução. Esse passo foi de fundamental importância para a formação da literatura moderna japonesa, pois neste momento foram estabelecidas direções quanto ao tom e à dicção da nova prosa de ficção, bem como sua relação para com a literatura autóctone japonesa (ou seja, a chamada literatura clássica). Em um segundo momento, procuramos demonstrar o surgimento do narrador enquanto função textual do texto, por oposição ao autor explícito da ficção pré-moderna japonesa. O estabelecimento de um narrador neutro consiste em uma das etapas mais importantes da reforma da ficção que pretendemos abordar. Procuramos detalhar com exemplos essa transformação. Por fim, detivemo-nos sobre o romance *Ukigumo* (1887), de Futabatei Shimei (1864-1909), como exemplo de romance criado durante o período desta reforma literária. Procuramos mostrar as hesitações de seu autor quanto ao papel do narrador e ao encaminhamento da narrativa. Posicionar a obra em seu contexto, é uma etapa importante para fundamentar a interpretação aqui apresentada em relação à especificidade do romance *Ukigumo*.

Palavras-chave: *Ukigumo*, Futabatei Shimei, Romance Japonês

ABSTRACT

MONZANI, J.M. **The reform of fiction in Meiji: the case of *Ukigumo*, by Futabatei Shimei**. 2015. 122f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

In Japanese history, the Meiji period (1868-1912) is known as one of transition between the pre-modern nation, governed by shoguns and a tight social hierarchy, and a modern State, endowed with a Constitution and greater citizenship. This change of paradigm signals that all spheres were affected during this transition. In the case of culture and literature, there began a new, intense exchange with the Western world and its artistic and cultural forms. Thus, painting, sculpture and music were reformed and renewed due to the new impact. Regarding literature it was no different: the tradition of the European novel breaks the scene of Japanese letters, causing a new arrangement of genres, forms and themes. We intend to analyse here some of these displacements and shifts, always bearing in mind their departing point. That is to say, this is an historical approach to the renewal of Japanese literature. In order to do so, we shall first study the importation of European fiction to Japan through the means of translation. This is a step of fundamental importance in the formation of modern Japanese literature, since it established directions as to tone and diction of the new fiction, as well as its relation to the native tradition (that is to say, to the so-called classical literature). Secondly, we will try to demonstrate the emergence of the narrator as a textual function of the narrative, opposed to the traditional explicit author of pre-modern fiction. The establishment of a neutral narrator is the most important step in the reform of fiction we here present. We tried to offer detailed examples of this transformation. Lastly, we focused on the novel *Ukigumo* (1887), by Futabatei Shimei (1864-1909) as an example of work created during this period of reform. We tried to show the author's hesitation regarding the role of the narrator as well as the development of plot. We also tried, as much as possible, to insert the work in its historical context, so as to lead to a better understanding of its structure and our interpretation of it.

Keywords: *Ukigumo*, Futabatei Shimei, Japanese novel

SUMÁRIO

Capítulo I – A renovação da língua	7
Capítulo II – A renovação da voz narrativa.....	31
1. A herança da ficção Tokugawa.....	33
2. A reforma da ficção em Meiji.....	53
Capítulo III – A primeira tentativa: <i>Ukigumo</i> (1887), de Futabatei Shimei.....	65
Bibliografia.....	125

Capítulo I

A renovação da língua

Pode-se dizer que o maior fosso entre a literatura clássica japonesa e a moderna está na língua em que cada uma foi escrita. É a barreira mais palpável que impede o acesso de leitores atuais aos textos anteriores à era Meiji. Essa violenta dessemelhança entre duas linguagens utilizadas para materializar uma mesma literatura é a cicatriz da mudança rápida ocorrida entre os anos de 1870 e 1900, mudança que resultou na criação da moderna língua literária japonesa. Pretendemos nesse capítulo abordar aspectos linguísticos e literários que possam servir a uma melhor compreensão desse processo. Mais concretamente, veremos que o movimento *genbun-itchi*¹ não se resume a uma equalização entre língua falada e escrita, resvalando necessariamente por características específicas do texto literário.

A história da literatura moderna japonesa se abre no capítulo da tradução. O golpe de misericórdia dado à ficção *gesaku* (ficção popular), que já se arrastava em sub-literatura por um certo tempo², foi dado pela tradução e

¹ *Genbun-itchi* 言文一致 é uma maneira genérica para se referir às tentativas de modernização da língua japonesa escrita, ocorridas durante o início da era Meiji (1868-1912). Para uma retomada do debate, consultar: TOMASI, M. "Quest for a new written language". **Monumenta Nipponica**, Vol.54, no. 3, 1999.

² A avaliação é de um escritor contemporâneo do momento aqui estudado. Ver: TSUBOUCHI, S. *Shôsetsu shinzui*. /r/. KIMURA, A. (org). **Meiji bungaku zenshû**. Tokyo: Chikuma Shobô, 1972.

circulação de obras ocidentais – fenômeno que para sempre teve um impacto decisivo na esfera da produção literária japonesa. Em mais de um sentido: não só o conceito de literatura foi alterado, passando a considerar a ficção como um empreendimento sério, mas também o estilo da escrita contrastava fortemente com aquele da ficção *gesaku*. Esta última tirava sua verve dos jogos verbais e da rapidez linguística, o que claro tem méritos por si só, mas não dava conta (ou pelo menos, assim pensavam os escritores do início de Meiji) de abarcar a atmosfera de mudança dramática dos anos iniciais de Meiji.

O ano de 1878 é emblemático dessa mudança, pois é a data de publicação de 欧州奇事・花柳春話 (*Ôshû Kiji. Karyû Shunwa, Um acontecimento extraordinário na Europa. Conto primaveril de flores e salgueiros*), pelas mãos de Niwa Jun'ichiro (丹羽純一郎, 1852-1919)³. A obra é um amálgama de dois romances de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), *Ernest Maltravers* (1827) e *Alice* (1838), em versão altamente modificada. A novidade que essa tradução representa é grande, principalmente pelo estilo em que foi

Para uma amostra abrangente de obras *gesaku*, consultar: SHIRANE, H. (org). **Early modern Japanese literature**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2002.

³ In: **Meiji bungaku zenshû**. Tóquio: Chikuma Shobô, 1972.

escrita, o 漢文訓読 *kanbun-kundoku*, uma forma bastante nacionalizada de prosa chinesa.

Antes de analisar a importância do estilo *kanbun-kundoku*, precisamos ter uma noção clara do que ele é. Sua etimologia é simples: 漢文, texto chinês; 訓読, leitura japonesa. Apesar de usarem (em parte) os mesmos sinais escritos (os ideogramas), as línguas chinesa e japonesa são bastante dissimilares no que diz respeito à sua sintaxe. Se o vocabulário é por vezes facilmente entendido mutuamente por ambos os falantes, as construções frasais apresentam uma dificuldade muito maior. Daí a necessidade dos japoneses, ao ler um texto escrito em chinês, de criar uma série de estratégias e marcas diacríticas que orientassem a leitura da frase, sem as quais é fácil se perder. Não só, mas as inflexões gramaticais japonesas, ausentes em chinês, também precisavam ser marcadas no texto, aumentando ainda mais os sinais diacríticos. Assim, o *kanbun-kundoku* é um estilo interligual, criado para tornar a passagem do texto chinês para o japonês. Fique claro, contudo, que a tradução do chinês para o *kanbun-kundoku* não resultava na produção de um novo texto, mas na superposição de sinais em cima do próprio texto (chinês) de origem. Trata-se,

portanto, de uma *tradução mental*, que não resulta em um novo texto físico.

Abaixo segue um exemplo didático desse modo de traduzir.

(1) 齊桓公飲酒遺其冠。

(2) 齊**の**桓公、酒**を**飲**み**、其**の**冠**を**遺**す**。

(3) 齊桓公飲_レ酒遺_二其冠_一。

O primeiro texto (1) é uma frase em chinês, cujo significado pode ser traduzido como “O rei Kankô, de Sei, bebeu álcool e derrubou sua coroa”. Em baixo temos a mesma frase em japonês (elementos japoneses destacados em negrito). Esperamos que assim fique bastante claro, mesmo para aqueles que não dominam nenhuma das duas línguas que as diferenças entre os dois idiomas são bastante pronunciadas. Note-se que todas as letras (ideogramas) da frase em chines (1) estão também na frase japonesa (2), porém essa última possui outras letras. O *kanbun-kundoku* (3) é o estilo que realiza a passagem de (1) a (2), via as marcas (negritadas) que se vêem abaixo dos ideogramas. Essa frase (3) constitui a origem do estilo *kanbun-kundoku*. Um leitor japonês pode ter dificuldades em ler a frase (1), porém, se treinado, terá facilidade em

compreender os sentidos, orientados pelas marcas de (3).

O *kanbun-kundoku* é portanto uma espécie de *lingua franca*, nascida pela e para a tradução, associada à uma elite intelectual capaz de decifrá-la. Daí sua aura de seriedade e prestígio social.

Isso é importante porque os escritores/tradutores da era Meiji, preocupados em renovar o estilo literário, tinham ao seu alcance uma variedade de estilos dentre os quais escolher: o *kanbun* propriamente dito (漢文, chinês puro), *wakan-setchû* (和漢折衷, mistura de japonês e chinês), *wabun* (和文, japonês clássico), *zokubun* (俗文, estilo coloquial), além do próprio *kanbun-kundoku*. Cada estilo possui a sua história, sua tradição e seu tom – o *wabun* é a língua de prestígio da tradição literária nacional, o *kanbun* denota o eruditismo da cultura chinesa (restrito às classes que tem acesso a ela, portanto), o *zokubun* é a reprodução da linguagem popular. Escolher dentre esses estilos é portanto apontar uma tradição, eleger um tom e um público. Ao escolher o *kanbun-kundoku*, Niwa aponta o desejo de que seu *Karyû Shunwa* seja levado a sério, distanciando-o da jocosidade do *gesaku*. Essa simples

escolha estilística teve, portanto, reflexos no campo literário: a ficção contemporânea podia sim ser destinada à elite culta, seu tom podia ser o da seriedade e tratar de assuntos de relevância. Abria-se assim a via que levaria à ascensão do romance nas letras japonesas.

Sem dúvida, a aplicação do estilo *kanbun-kudoku* a uma obra literária estabelecia o patamar em que se efetuariam, daí em diante, a importação e a tradução da civilização ocidental. À primeira vista o *wabun* (prosa japonesa pura) despontaria como a escolha natural, entretanto ela se mostrou particularmente ineficiente nessa operação de traslado cultural, como mostraremos abaixo. O *kanbun-kudoku*, em si uma língua já por natureza de tradução, serviu portanto como a ferramenta ideal pra familiarizar e ao mesmo tempo demarcar a diferença do material importado.

Para se ter uma ideia da importância da escolha de Niwa, seria interessante compará-lo com outros modos de tradução, também praticados na mesma época. A diferença ficará clara e levará nossa discussão rumo à natureza da reforma *genbun-itchi*.

O *wabun*, como acabamos de dizer, a prosa japonesa pura pareceria à primeira vista a escolha ideal para a tradução da literatura importada. Afinal, possuía atrás de si literalmente séculos de prestígio nesse domínio, sendo a língua do *Genji Monogatari* (源氏物語, sec. XI) e tantos outros clássicos da tradição japonesa. Mas justamente essa sua ancestralidade e tradição podiam ser, por sua vez, um peso na empreitada da tradução, visto que traziam consigo o peso das convenções e modos próprios.

Utilizando um exemplo já levantado por Ryan (1978)⁴, é fácil perceber tal peso. A frase original de Walter Scott (“had, by her frequent rambles, learned to know each lane, alley, dingle, or bushy dell...”), rendeu, nas mãos de Tsubouchi Shôyô (坪内逍遙, 1859-1935) a seguinte tradução, em estilo *wabun*:

個々彼処と逍遙し

山水の奇を探りたれば

⁴ RYAN, M. *Japan's first modern novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*. Michigan: University of Michigan, 1990.

荊棘のあとを埋めたる野辺の小道

松風の響きに和するたぎつせはいうもさらなり

海岸争いたち

老木大津たる幽谷のすみずみまで

なべてえ知らずはなかりけり

(vagando aqui e ali,

explorando as maravilhas de rios e montanhas,

por caminhos soterrados por arbustos de rosas,

por quedas-d'água ecoando o vento que perpassava os

pinheiros,

por costas revoltosas

e vales cobertos de arvores ancestrais,

não havia nada que ela não conhecesse)

A diferença na extensão dos textos é gritante. Erraremos, contudo, se atribuirmos a Shôyô a responsabilidade por sua versão estendida. Não se trata, necessariamente, de floreamento supérfluo- o texto de Scott é dotado de certa

carga poética que, se vertida para a tradição japonesa, equivale ao estilo melífluo e cadente do *wabun*. Estilo esse com ritmo, vocabulário e associações próprias, que chamam umas as outras, tornando a tradução mais longa, para parecer natural/nativa. O peso dessa tradução está no ritmo da língua de chegada e não no significado da língua de partida. Se a tradução de Shôyô tem seus méritos e insere-se em uma tradição, não foi essa modalidade discursiva que dominou o trabalho da tradução nas décadas iniciais de Meiji. A razão para isso precisa ser explicitada.

É preciso ter em mente que o impulso inicial dos reformadores da ficção japonesa foi dado pelo seu encontro (choque?) com o texto literário ocidental. Este passa então a ser dotado de certa 'aura' de prestígio, cujo resquício/ruído não se queria obliterar na tradução. A tradução em estilo *wabun* certamente apaga esse ruído, nativizando por completo o texto importado e alterando substancialmente sua função dentro do circuito literário. Como manter os traços dessa aculturação visíveis? Como cobrir o espaço entre duas línguas, sem torná-lo por demais exótico ou nativizado? A formação da literatura japonesa moderna passa necessariamente por essas questões, o que dá à tradução um

papel central, pois foi através dela que o texto ocidental, e seu prestígio, chegaram ao Japão. O impulso aqui, portanto, é de captação das modalidades de uma língua vista como superior. Daí o enorme prestígio dos tradutores dentro da tradição literária japonesa – o próprio Futabatei Shimei, autor do primeiro romance moderno original japonês, é muitas vezes mais admirado por suas traduções. A marca da tradução portanto precisava estar nos textos para que o papel dessa nova ficção se cumprisse. Era necessário uma língua intermediária. Ora, o *kanbun-kundoku*, linguagem criada *pela* e *para* a tradução, caía como uma luva.

O primeiro grande mérito do *kanbun-kundoku* era o de que ele transmitia o conteúdo da ficção com poucas distorções. Diferentemente do *wabun* que, como tentamos mostrar, trazia consigo as associações da literatura clássica, este estilo consistia em um território neutro, uma espécie de ‘traducionês’, desassociado de qualquer tradição nacional. Essa neutralidade se estendia também às personagens, que, ao se expressarem na linguagem altamente artificial do *kanbun-kundoku*, estavam livres de qualquer associação com classe social, faixa etária, região geográfica. Abaixo segue o original de

*Ernst Maltravers*⁵, acompanhado imediatamente pela tradução de Niwa⁶.

The new-comer was in the first **bloom of youth**, *perhaps* about eighteen years of age, and his air and appearance surprised both sire and daughter. Alone, on foot, at such an hour, it was impossible for any one to mistake him for other than a gentleman; yet his dress was plain and somewhat soiled by dust, and he carried a small knapsack on his shoulder. As he entered, he lifted his hat with somewhat of foreign urbanity, and a profusion of fair brown hair fell partially over a high and commanding forehead. His features were handsome, without being eminently so, and his aspect was at once bold and prepossessing.

“I am much obliged by your civility”, he said, advancing carelessly and addressing the man, who surveyed him with a

⁵ Retirado de: <https://www.gutenberg.org>. Acesso em 02.05.2015.

⁶ *In: Meiji Bungaku Zenshû*, vol 7. Tóquio: Chikuma Shôbo, p. 12.

scrutinising eye; “and trust, my good fellow, that you will increase the obligation by accompanying me to ——”.

“You can't miss well your way”, **said** the man surlily: “the lights will direct you”.

“They have rather misled me, for they seem to surround the whole common, and there is no path across it that I can see; however, if you will put me in the right road, I will not trouble you further.”

“It is very late”, **replied** the churlish landlord, **equivocally**.

“The better reason why I should be at —— . Come, my good friend, put on your hat, and I will give you half a guinea for your trouble.”

The man advanced, then halted; again surveyed his guest, and said, “Are you quite alone, sir?”

“Quite.”

...

“It is full four miles.”

“So far, and I am fearfully tired already!” exclaimed the young man with impatience. As he spoke he drew out his watch. “Past eleven too!”

The watch caught the eye of the cottager; **that evil eye sparkled**. He passed his hand over his brow. “I am thinking, sir,” he said in a more civil tone than he had yet assumed, “that as you are so tired and the hour is so late, you might almost as well—”.

客、年未だ十八ヲ越ヘザルノ少年ニシテ威アッテ猛ナラズ且ツ粗服ヲ着ケ一僕ヲモ供セザレドモ自ラ是一個ノ士人タルこと疑ウベカラズ。主人少女共ニ其人ノ尋常ナラザルヲ察シ言ヲ卑フシ礼ヲ尽シ立テオジギス。客、戸ニ入テ帽を脱スレバ蒼鬢鬆鬆トシテ前額ヲおおヒ旅中梳ラザルヲ知シ。客一揖シテ曰ク半夜突然来ッテ君ヲ煩ワセシニ君辞セズシテ厚待ニ遇フ何ノ辞力能ク謝セン。君若シ夜行ヲ勞トセズンバ請フ願クハ僕ヲ導テ旅亭ニ到ラシメヨ。僕必ズ謝する所アラン。主人客ヲ熟視シテ曰ク子是レヨリ左ニ路ヲ取ラバ必ず常燈アリ。依ッテ君ヲ導クニ足ルベシ。君途ニ迷ハント欲スルモ亦得ベケンヤ。客曰ク否否。

僕ステニ此常燈ノ下ヲ過ギ来リ却ッテ途ニ迷ヘリ。君若シ一村ニ達スル路ヲ指示シ玉フアラバマタ何ゾアシヲ煩ワサンヤ。主人眉ヲ顰メテ曰ク僕、君ヲ伴ウゝ固ヨリ難キニ非ズト雖モ夜ノステニ深更ナルヲ如何ンセン。客曰ク僕、暁ニ徹スルモ敢テ行ント欲スル。元ト止ムヲ得ザル事故アレバナリ。請フ君、指示ヲ惜ム勿レ。僕之レニ報ユルニ必ズ半ポンド金ヲ以テセン。主人語ヲ聞キ立ッテ一歩ヲ進メ客ノ前後ヲ視テ曰ク君全ク独歩ナルヤ。曰ク然リ。

。。。

曰ク君若シ行ント欲セバ是レヨリ四里程ヲ歩スベシ。客愕然トシテ曰ク僕ガ脚、ステニ疲労ス。知ラス尚ホ能ク四里程ノ遠キヲ歩スルヲ得ベキヤ。語未ダ終ラザルニ襟間ノ時器ヲ出シ視テ一視シテ曰ク夜ステニ十一時ヲ過グ。アア、日暮レ道遠シトハ其レ僕ノ謂カ。主人客ノ金時器ヲ看テオモヘラク値極メテ貴シト。ニワカニ言ヲ卑クシテ首ヲ搔キ微笑シテ曰ク君ステニ疲レ且夜」モ亦深シ。君若シ意アラバー夜ヲ此アバラ屋ニ明スベシ。

Em primeiro lugar, é preciso notar que esse trecho é relativamente fiel ao original, o que não é sempre o caso de *Karyû Shunwa*. Seu tradutor, Niwa, abreviou e simplificou muitas partes. Mesmo aqui, é possível detectar uma simplificação geral do vocabulário – palavras ou expressões de natureza mais elaborada (*foreign urbanity, a high and commanding forehead, carelessly, surly*) são ignoradas ou bastante simplificadas. O mesmo vale para a construção das frases, mais pobre em conectores, mais curtas e quase sempre seguindo uma mesma ordem (ou seja, sem elaborações estilísticas).

Essa tradução difere do *kanbun-kundoku* típico definido acima. Como dissémos, o *kanbun-kundoku* tradicional é uma espécie de tradução mental, guiada por sinais diacríticos inscritos no texto original. Já aqui, temos a produção de uma versão nova, a versão de chegada. Aqui, o texto é reescrito tal qual ele seria lido em *kanbun-kundoku*. Aquilo que os sinais diacríticos marcavam (inversão da ordem das palavras, principalmente), aqui se organiza em texto. Os acréscimos mentais estão também inscritos, formando um todo estruturado. Via de regra, para além dos ideogramas chineses, o sistema de escrita escolhido para materializar essa forma de texto era o *katakana*, assim

como em nosso exemplo. A pontuação não segue o estilo atual, o que também gera confusões.

Nas traduções escritas com esse sistema, (podemos chamá-las *kanbun-chokuyaku*, tradução direta no estilo kanbun), os verbos, via de regra, se mantêm no presente, mesmo que o original esteja no passado. Esta é uma característica importante, e logo se tornou um problema, tendo de sofrer modificações em períodos posteriores. Também deve-se notar que as figuras de linguagem, muitas das quais já rotinizadas em inglês, não foram traduzidas (*bloom of youth, that evil eye*). Isso é significativo, porque uma das dificuldades de criação da língua literária japonesa moderna foi justamente essa: a necessidade de um idioma com flexibilidade suficiente para acomodar frases e construções e expressões idiomáticas que, à primeira vista, eram completamente estranhas à tradição e sensibilidade da língua. Foi em uma etapa posterior que tanto os tempos verbais como as expressões idiomáticas passaram a ser mais fielmente traduzidos, como veremos adiante.

Karyû Shunwa data de 1878. Já em 1885, alcançava-se outro patamar na história das traduções da era Meiji. 繫思談 (*Keishidan*, traduzido por Fujita Mokichi, 1852-1892, tradução da obra *Kenelm Chillingly*, 1873, de Bulwer-Lytton) resolve muitos dos impasses apontados nas traduções da década anterior. Aqui, já podemos perceber duas mudanças fundamentais: a fidelidade ao original resulta em uma tradução que expressa *de forma semelhante* em japonês aquilo que está dito em inglês; em outras palavras, não há tentativa de adaptação para a tradição local de expressão (exemplos abaixo); o segundo ponto é a fidelidade quanto ao uso dos tempos verbais.

O trecho abaixo apresenta algumas linhas originais de *Kenelm Chillingly*. Mizuno⁷ assinala que os trechos sublinhados são formas de expressão totalmente estranhas à tradição japonesa, ou seja, soam completamente exóticas e necessitaram de tempo para serem digeridas. Mesmo assim, o tradutor optou por mantê-las.

⁷ MIZUNO, A. Stylistic norms in the early Meiji period: from Chinese influences to European Influences. /n: Sato-Rossberg (org). **Translation and translation studies in the Japanese context**. Leeds: University of Leeds, 2012.

The exception to their connubial happiness was, after all, but of a negative description. The affection was such that they sighed for a pledge of it; fourteen years had he and Lady Chillingly remained unvisited by the little stranger.

かく百事にもの欠くことなき夫妻のただ一つの不足あり。そは
消極の種類に属する不足なれども。夫妻の愛情いと深きなかに
常に嘆息の種となれり。そを何ぞとゆうにチリングリ夫人とそ
の夫は結婚のち十四年の歳月をへる間にかつてチショウなる華
賓(小児を言う)の見舞いに合いしことなかりしことこれなり。

Como assinala Mizuno, a versão em japonês apresenta um número menor de características do *kanbun-kundoku*. Mas o mais relevante é que expressões (ou formas de dizer) absolutamente estranhas à tradição japonesa são traduzidas ao pé da letra (sublinhadas aqui). Esse trabalho de introduzir novos modos de descrever/construir a realidade foi responsável pela formação da nova língua literária japonesa. Ou seja, um novo modo de expressar certa experiência resulta em alargar os potenciais da língua de chegada.

Textos posteriores a esse continuaram o trabalho de ‘expansão’ da língua: pronomes pessoais, de uso muitas vezes facultativo em japonês, passaram a ser incorporados; metáfora; personificação, símile. Ao todo, essas traduções formaram um estilo próprio, o chamado 欧文脈 (*ôbunmyaku*, estilo da tradução ocidental), cujas características são levantadas por Kisaka (1988)⁸. Seu elenco aqui pode servir de parametro para se ter a noção do tamanho da mudança na linguagem literária efetuada nesses poucos anos:

- (1) Uso explícito de pronomes pessoais enquanto sujeito ou objeto
- (2) Uso do *sore* como um pronome neutro singular da terceira pessoa;
- (3) Uso do *sore* como um pronome impessoal;
- (4) Expressões que imitavam as orações subordinadas;
- (5) Uso de sujeito inanimado com verbos transitivos;
- (6) Uso de sujeito inanimado com a voz passiva;
- (7) Uso de sujeitos abstratos (nós, vocês);

⁸ *Apud* Sato-Rossberg (2012).

- (8) Inversão;
- (9) Uso da frase clivada;
- (10) Construção causativa usando tradução literal.

Note-se: são todas características estranhas à língua japonesa antes de sua modernização. A tradução de textos ocidentais mudou a língua escrita e falada como um todo, transformando-a no que ela é hoje. As expressões vernaculares, a forma de construção da frase, o vocabulário – tudo, de um modo ou outro, tem origem no período que apresentamos nessas páginas.

A criação da língua moderna japonesa passa, portanto, pelas trilhas da tradução. Enquanto estamos acostumados a pensar na tradução como a transferência de conteúdo entre duas línguas (por assim dizer) prontas, o caso aqui é diferente. O trabalho de tradução serviu, no sentido mais forte da palavra, para criar a língua de chegada. Esse fato é muitas vezes obscurecido pela recorrente caracterização do *genbun-itchi* como a conciliação entre língua falada e língua escrita. A compreensão média do que foi o *genbun-itchi* prega

que se trata, simplesmente, da tarefa de abandonar os maneirismos e gramática da língua clássica para passar a se escrever como se falava normalmente. Essa caracterização do *genbun-itchi* como equivalência entre língua falada e língua escrita obscurece o fato de que o *genbun-itchi* se deu via tradução de obras da literatura ocidental. Ele não foi promovido por linguistas, mas por tradutores. O objetivo dos que empreenderam a reforma *genbun-itchi* (Yamada Bimyô, Futabatei Shimei) derivava, antes de mais nada, da consciência da natureza vernacular da literatura européia moderna. Era essa característica que esses modernizadores tentavam transpor para a língua japonesa.

É fácil provar que o objetivo desses tradutores era a vernacularização da língua e não sua equalização com a língua falada. O idioma japonês é particularmente repleto de modos de dizer que marcam o gênero, idade, posição social e origem geográfica. Realizar a equalização da língua escrita com a falada necessariamente implicaria em fazer uma escolha dentro dessas possibilidades. Porém, as línguas/literaturas vernáculas européias são essencialmente (não totalmente) neutras nesse ponto. Enquanto o simples

modo de encerrar uma frase afirmativa em japonês traz consigo uma série de conotações sócio-culturais (だ *da*, extremamente familiar e quase rude, でございます *degozaimasu*, polido), as línguas européias são basicamente neutras nesse aspecto.

Isso explica porque, depois de muitas tentativas e erros, a forma encontrada para encerrar frases afirmativas, no texto literário ou informativo, foi a combinação である *de aru*, uma fórmula artificial que jamais fora falada na vida cotidiana. Esse exemplo, esperamos, deixa bastante claro que *genbun-itchi* não se resume à equivalência entre língua falada e escrita.

Pode-se então dizer que a modernização da língua literária e, posteriormente, da língua japonesa como um todo, se deu via tradução. Sua função foi não só a de trazer o conhecimento importado do ocidente, mas também a de trazer o conceito de uma literatura em prosa séria, escrita na língua vernacular. Para a assimilação e melhor aceitação das literaturas europeias, a língua japonesa teve de passar por uma série de ajustes

linguísticos e de expressão propriamente dita, conforme tentamos demonstrar nos exemplos acima.

Capítulo II

A renovação da voz narrativa

Kamei Hideo, em *As transformações da sensibilidade* (*Kansei no henkaku*, 感性の変革 ⁹⁾), livro que gerou uma virada nos estudos da literatura Meiji ¹⁰⁾, descreve tal período, do ponto de vista da produção literária, como ‘猥雑なほど多種多様な表現状況’ ¹¹⁾, ‘uma situação de expressão (artística) tão variada a ponto de beirar a confusão’. Era uma época de experimentações.

O período Meiji é o berço da literatura moderna japonesa. Com o fim da política isolacionista do xogunato Tokugawa, a cultura (material e espiritual) do Ocidente invadiu o Japão de maneira nunca antes vista. Seguiu-se uma era de reformas em todas as áreas da vida e da cultura. No que diz respeito à ficção, merece destaque o impacto do romance ocidental sob as formas de prosa tradicionais japonesas. Para entender melhor tal impacto, abordamos abaixo alguns aspectos da ficção japonesa imediatamente antes da abertura do país, ou seja, aspectos dessa literatura durante a época comumente chamada de Tokugawa 徳川 (1603-1868).

⁹ KAMEI. H. **Kansei no henkaku**. Tóquio: Kodansha, 1983, p 6.

¹⁰ Não apresentaremos uma introdução historiográfica ao período. Há bibliografia abundante sobre o tema. O período em questão vai de 1868 a 1912 e é comumente dividido, para efeitos de periodização, em quatro décadas.

¹¹ Todas as traduções de citações em japonês são de minha autoria, a não ser que indicado diferentemente.

1. A herança da ficção Tokugawa

“A ficção japonesa da era Genroku (isto é, de fins do século dezessete e início do dezoito) tem uma ancestralidade impressionante que pode ser traçada até a corte de Heian. Infelizmente, sua própria reputação é escandalosa.”¹²

Nessa frase, Hibbett evoca o status ambíguo que a ficção Tokugawa carrega consigo até hoje. De um lado, uma variedade de formas, uma rica acumulação cultural, contagiante expressividade; de outro, seu (dito) baixo nível técnico, temática muitas vezes vulgar (daí o escândalo). O peso dessa herança é grande na literatura Meiji – vejamos brevemente algumas de suas características, sem nenhuma intenção de exaustividade. Nossa exposição se limita aqueles elementos que tiveram impacto na criação da nova literatura.

O primeiro ponto a ser enfatizado é a diversidade de formas na literatura Tokugawa. Para ficar apenas no campo da prosa ficcional escrita em

¹² HIBBETT, H. *The floating word in Japanese fiction*. Tóquio: Tuttle, 2002, p. 3.

japonês¹³, temos, no que se refere à variedade de formas: kanazôshi (livros em kana), ukiyozôshi (livros do mundo flutuante), dangibon (livros de ensinamentos satíricos), kibyôshi (livros ilustrados), gôkan (uma variante expandida do anterior), sharebon (livros de elegância), kokkeibon (livros cômicos), yomihon (livros de leitura), ninjôbon (livros de sentimentos). Essa variedade de formas se sustentava baseada em princípio rígido de separação de estilos, temas e público alvo. Tal mosaico de formas compunha o panorama geral da literatura em foco, e constitui um contraste marcante ao predomínio da forma *romance* (entendido no sentido de sua forma ocidental tradicional) que se verá em Meiji.

Um atributo formal em comum une todas essas espécies – a primeira grande característica da ficção desse período: “Não existe fronteira clara entre autor e narrador nos romances pré-modernos (japoneses), seja no texto ou na consciência dos autores e leitores.”¹⁴ A distinção entre autor e narrador já é consagrada em crítica literária. Quando se evoca uma frase do *Le Père Goriot* (1834), por exemplo, sempre toma-se cuidado para manter o autor Balzac e o

¹³ É necessário dizê-lo, pois havia ainda a ficção escrita totalmente em chinês.

¹⁴ KUBO, Y. *Kindai bungaku ni okeru jojutsu no sochi: meiji sakkatachino rikkyakuten wo megutte*. In: **Bungaku**. 52,4; abril, 1984, p.32.

narrador desse romance como figuras distintas. Porém na literatura da época Tokugawa o autor muitas vezes surge no texto, utilizando seu nome (pseudônimo), dirigindo-se diretamente ao leitor – há casos em que o autor faz propaganda dos remédios mencionados no corpo da narrativa ¹⁵. O conceito de narrador, como instância tecnicamente independente do autor real, não existia. Trata-se de uma característica fundamental: um dos primeiros passos dos criadores da literatura moderna foi a invenção de uma voz narrativa descolada da pessoa do autor.

Quanto às formas propriamente ditas, merecem destaque o ninjôbon e o yomihon, por serem as mais difundidas durante o fim do período Edo. Ninjôbon (livros de sentimentos) eram compostos quase que exclusivamente por diálogos; o narrador aparece muito brevemente para fazer descrições de espaço e explicações de variada ordem, mas rapidamente se apaga para ceder lugar ao diálogo entre as personagens. O exemplo máximo de ninjôbon, evocado até hoje, é *Shunshoku Umegoyomi* (Calendário de ameixas, cor de primavera, 春色梅ごよみ), 1832, de Tamenaga Shunsui (為永春水, 1790-1844).

¹⁵ *Idem, ibidem.*

Como o nome indica, o enredo gira em torno das (des)aventuras do par amoroso central. O que melhor caracteriza essa forma, como dissemos, é o fato de que todos os elementos do enredo - resumo da ação ocorrida até então e pensamento das personagens - serem materializados pelo diálogo. Isso acarreta o fato de que descrições físicas e de estados psicológicos são extremamente raras. Além disso, o resumo de ações anteriores e o histórico da personagem precisam ser feitos via diálogos ou monólogos, acarretando situações pouco naturais. O autor evita ao máximo aparecer, levando o leitor (de agora) à impressão de estar lendo uma peça de teatro. Fisicamente, textos dessas espécies têm a seguinte aparência em edições modernas (este não é o formato original de publicação, mas serve nosso propósito de marcar sua diferença para com a ficção pós-Tokugawa):

Percebe-se que o diálogo (parte sublinhada em preto) é preponderante.

Os (nossos) círculos marcam os enunciadores das falas (isto é, as personagens), e o trecho sublinhado corresponde à parte descritiva. Uma característica formal do gênero que merece ser destacada é o togaki (ト書き) - em nosso exemplo eles aparecem destacados em sombreado. Togaki são como que 'direções de palco que descrevem as ações e as circunstâncias do falante, transcritas em fonte menor'¹⁶. Os togaki são a única instância onde se pode visualizar a existência de um narrador, separado das falas das

¹⁶ *Idem, ibidem.*

personagens. No caso de nosso exemplo, os togaki traduzem como:

- a) ele se levanta e senta
- b) ela dá uns tapinhas no peito
- c) ao dizer isso, senta-se ao lado dele
- d) olhando fixamente seu rosto
- e) com olhos marejados, que triste!

Aquilo que o ninjôbon (livros de sentimentos) não possui é exatamente o que caracteriza o yomihon (livro de leitura), outra grande espécie da época: ji-no-bun (地の文). Termo intraduzível, ji-no-bun significa algo que, em um texto de ficção, não é diálogo: narração e descrição. O exemplo mais próximo da era Meiji desse gênero é *Nansô Satomi hakkenden* (A crônica dos oito cães de Satomi, 南総里見八犬伝), 1814-1842, de Takizawa Bakin (滝沢馬琴, 1767-1848). O diálogo aqui não tem papel predominante – o narrador/autor comanda o texto diretamente através de resumos, descrições e comentários de natureza didática. Esses últimos recebem um nome específico: sôshiji (草子地), comentário direto proveniente do autor. Diferente dos togaki, eles não são

inseridos no texto em fonte de tamanho menor, fazem ‘parte integral’ do texto, pois no gênero yomihon (livros de leitura) a interferência autoral era esperada. É no yomihon que mais se percebe a característica apontada acima por Kubo, qual seja, a inexistência da noção de narrador – é um autor que se dirige a seus leitores.

A sociedade Tokugawa era rigidamente hierarquizada. A contraparte lingüística desta sua faceta era um uso extremamente preciso dos chamados keigo (敬語, vocábulos de respeito) e teineigo (丁寧語, linguagem de polidez). O caso mais típico que vem à mente, seja no plano da realidade ou da ficção, é quando um (por exemplo) camponês se dirige a um senhor feudal: ele estará obrigado a empregar uma série de recursos linguísticos para expressar polidez face ao senhor. Esses vão de acréscimos de sufixos ao uso de vocábulos específicos.

A questão, contudo, não é só linguística – podemos analisar o narrador a partir dessa perspectiva. Afinal, o narrador terá de fazer uma escolha: a do grau de polidez com que ele descreverá as ações de suas personagens. Isso

não diz respeito apenas ao nível social, realidade solidamente cravada na mente de autores e leitores da época, mas também envolve a empatia (ou não) do narrador face às pessoas evocadas.

馬琴の作品にもそれが反映して、殿様には敬語を用い、農民たちには丁寧語すら用いなかったのも当然である。ところが、そうとばかりはいえないのである。『八犬伝』には、里見義実と同じ格くらいの、あるいはそれ以上の地位にある殿様たちが登場する。しかし馬琴は、その殿様たちにはかならずしも敬語表現を用いていない。義実と対敵する、あるいは義実ほど名君でない殿様は、馬琴に敬語を使ってもらえないのである。¹⁷

Também nas obras de Bakin a estrutura da sociedade de polidez se encontra refletida. Obviamente ele usa vocabulário de respeito para com os senhores feudais, mas não usa nem linguagem de polidez para com os agricultores. Mas isso não é tudo. No *Hakkenden* aparecem senhores feudais de mesmo ou

¹⁷ NOGUCHI, T. *Shôsetsu no nihongo*. Tóquio: Chuô Kôron Shinsha, 1980, p. 63.

maior nível social que o herói Yoshizane. Mas Bakin não necessariamente emprega vocabulário de polidez em relação a eles, ou por estarem em posição de antagonismo em relação ao herói, ou por não serem tão socialmente elevados.

A linguagem de polidez, repito, cria um leque de possibilidades estilísticas para o narrador: como se vê pelo exemplo, esse narrador pode guiar as empatias do leitor através de seu uso; pode também, caso queira, fazer uso irônico dessa linguagem. Assim, mesmo na situação hipotética de um narrador que nunca se manifeste diretamente na primeira pessoa, através de pronomes pessoais ou comentário autoral, sua existência por trás do texto é palpável. No contexto social de uma sociedade (linguisticamente) hierarquizada, o mero fato de ele não usar tais marcas linguísticas já o colocaria em evidência. Claro que isso afetará o grau de aproximação/distância, empatia/repulsão do leitor face às personagens e ao mudo retratado. Como um autor pode esperar que seus leitores admirem e entrem em empatia com o herói se ele não for tratado com as devidas formas de reverência? Também pode-se pensar no caso oposto. A personagem cômica perderia muito de sua função e caracterização se tratada

respeitosamente.

『東海道膝栗毛』の主人公、弥次さん喜多さんが、作者から一度たりとも敬語を使ってもらえないのは当たり前であった。この二人は、はじめから読者に笑いを提供するために生まれてきたような人間なのだから。

As personagens de *Tôkaidôhizakurige* ¹⁸, Yaji-san e Kita-san, não são tratadas uma única vez com formas de polidez pelo autor, o que é bastante natural já que ambas são criaturas oferecidas desde o início ao riso dos leitores. ¹⁹

Avançando um passo, podemos afirmar que o narrador/autor da ficção Tokugawa está quase sempre fora do mundo narrado. Apesar de dirigir-se diretamente ao leitor, enquanto autor, tecendo vários comentários sobre o que se passa, ele nunca ‘entra’ na diegese, queremos dizer, ele nunca respeita a autonomia do mundo ficcional criado. De modo geral, podemos afirmar que

¹⁸ Obra de Jippensha Ikku (十返舎一九, 1765-1831), publicada entre 1802 e 1814.

¹⁹ NOGUCHI. *Idem*, p. 64.

esses autores mantinham uma distância para com o mundo narrado – como se o compromisso da narrativa existisse entre autor e ouvinte (fruidor), mas o mundo narrado em si, estivesse em um plano inferior: ‘Obras de ficção anteriores tinham sido narradas através de uma perspectiva transcendente, distante de um olhar onisciente, um olhar satisfeito em acumular ao acaso frases já estetizadas...’²⁰ Um narrador testemunha, como o Watson de Sherlock Holmes ²¹, ou ainda um narrador em primeira pessoa é caso bastante raro. A esmagadora maioria apresenta aquilo que nos termos de Gérard Genette chama-se de um narrador extradiegético. Mas diferentemente do grosso da ficção europeia do século dezenove, esse narrador vê as personagens (principalmente) de fora – ele apenas transmite dados observáveis a olho nu, como o estilo do penteado e a vestimenta, abstendo-se de mencionar aquilo que não é visível (idade, estado psicológico).

Descolados do mundo que narravam, os autores Tokugawa posicionavam a narrativa em um plano separado da realidade. A esse respeito, um comentário de Noguchi Takehiko sobre a posição do narrador dessa época

²⁰ KAMEI. *Idem*, p. 60.

²¹ DOYLE, C. **The sign of four**. Londres: Penguin Classics, 2001.

nos ajuda a refletir, mais pelo que não diz:

一般に、「伝奇型」のジャンルでは、作者の見かけの位置は『善』なる作中人物より低く(仰角てき)、『悪』なる作中人物より高い(俯角的)。また「写実型」では、いうまでもなくこの俯角的な位置が取られている。

De forma geral, nos gêneros de histórias tradicionais miraculosas, o autor se coloca abaixo das personagens do bem e acima das do mal. No gênero dito de descrição realista, nem é preciso dizer, é tomada a posição de ver de cima.²²

A classificação de Noguchi para os gêneros (formas) da literatura Tokugawa em si não nos interessa no momento, mas sim o fato de que ele tinha chegado à conclusão de duas possibilidades para o autor/narrador dessa época: visão de cima ou de baixo. Ora, o leitor moderno imediatamente sente falta de uma terceira categoria: 'visão com'. Ver o mundo a partir dos olhos da

²² NOGUCHI. *Idem*, p. 66.

personagem, criar empatia verbal com ela, permitir que a voz do narrador desapareça por instantes e que a personagem venha à superfície – não eram recursos empregados nessa literatura.²³ O que, reforçemos, não é demérito nenhum. Se levantamos essas *características* (e note-se que não dizemos defeitos) é justamente porque tais *características* vão sofrer uma mudança em Meiji. Nossa descrição é histórica e não valorativa.

Não que o monólogo interior seja algo impensável na ficção Tokugawa. Há sim exemplos. Mas são raros e, mais importante, sem função na narrativa: 'No capítulo 4 de *Shunshoku Umegoyomi* (Calendário de ameixas, cor de primavera, 春色梅ごよみ) os pensamentos das personagens são expressos por meio de discurso indireto, mas a narração foi colocada num plano totalmente além do diálogo entre as personagens'.²⁴ Se entendo bem o que a crítica afirma aqui, esse discurso indireto parece advir do narrador/autor, não surtindo efeito na personagem. Ou ainda: se a peculiaridade do discurso indireto é justamente

²³ Nosso foco aqui é em termos de literatura moderna (época Meiji) em relação ao seu período imediatamente anterior (Tokugawa). O perspectivismo de visões na literatura de épocas anteriores é assunto completamente diverso e não vamos entrar no mérito da questão. Seria muito interessante discuti-las, mas uma visão multi-secular do assunto não está em pauta aqui.

²⁴ KUBO. *Idem*, p. 77.

a de existir na fronteira entre autor e personagem, quando ele é colocado 'num plano ... além do diálogo entre as personagens', ele perde as características que o leitor moderno espera dele. (O leitor moderno pode, perfeitamente, se adequar a essa técnica e admirá-la. Nosso assunto porém, é o fato de que os leitores modernos do início de Meiji perceberam essa característica como defeito). A esse respeito, um comentário de Harvey sobre a técnica de Henry James em *Portrait of a Lady* é bastante esclarecedor:

...a manipulação por parte de James de nós (leitores) de modo que sempre estejamos a mudar do contato direto com a consciência dramatizada de Isabel, através das várias perspectivas oferecidas pela percepção das outras personagens, para um narrador onisciente discreto, porém insistente. De tal modo, James controla a distância estética. ²⁵

Esses movimentos (acesso à consciência da personagem, visão de fora através de outras personagens, comentário direto do narrador) consistem no

²⁵ HARVEY, W. J. **Character and the novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1965, p. 80.

jogo a que o leitor moderno está acostumado. É através do contraste entre esses três discursos que o mundo narrado vai tomando consistência e verossimilhança. Acesso permanente e irrestrito à mente de uma personagem, na verdade, é bastante raro em literatura – senão, teríamos muitos volumes semelhantes à parte final do *Ulysses* de Joyce. No caso da ficção Tokugawa, podemos dizer que, quando o discurso indireto é colocado totalmente fora do plano das personagens, esse circuito é bloqueado. Como a voz do autor prevalece, o monólogo interior da personagem não encontra expansão. Acresce a isso o fato de que, como se tratava de uma literatura de forte marca autoral, a sensibilidade (para usar o termo de Kamei Hideo) do autor era dominante: não havia contraste entre o que o autor descrevia e o que a personagem sentia, como Kamei explica:

...uma vez que o autor tivesse descrito a beleza de uma personagem feminina, era já dado por suposto que sua beleza era igualmente visível para todas as outras personagens, do início ao fim... Takizawa Bakin e Tamenaga Shunsui escreveram suas narrativas com tal expectativa... A

sensibilidade do autor era algo absoluto e compulsório.²⁶

Repitamos enfaticamente: não há nenhum problema nisso. São características da ficção Tokugawa. A questão é que tais características foram, sim, vistas como defeitos pelos reformadores da ficção em Meiji. Foi em cima desses elementos que eles trabalharam; é portanto sobre eles que discutimos.

Assim como não visualizamos o mundo através da perspectiva da personagem, também muito pouco nos é oferecido em termos de sua descrição, conforme já mencionado. Nas espécies dominadas pelo diálogo, todo o passado da personagem e sua situação atual são transmitidos através deste, criando situações altamente inverossímeis (na percepção dos reformadores literários de Meiji):

滑稽本に登場する人物は、個性的であるより、類型的で、描写に要する事項も年格好や身なりのような外見的なものにかぎられる。人情本では、やや個性的事情を背負った人物が登場する

²⁶ KAMEI. *Idem*, p. 38-39.

が、その個人の来歴については...当人の告白や他の作中人物の
会話という形で読者に知らされるのが常である。

As personagens que aparecem no *kokkeibon* são estereotipadas, mais que individualizadas e os itens que se prestam à descrição se restringem a fatos exteriores, como idade e aparência. No *ninjobon* as personagens já carregam uma maior individualidade, mas seu histórico nos é sempre oferecido através de confissões ou diálogos com outras personagens.²⁷

Evidentemente, nessas espécies dominadas pelo diálogo, o autor/narrador não se dava ao direito de tecer muitos comentários sobre a vida interior das personagens. Seus pensamentos e sentimentos precisam ser exteriorizados para existir. Mas mesmo nas espécies centradas em *ji-no-bun* (narração e descrição) e *sôshiji* (comentário direto proveniente do autor), raras vezes o leitor é transportado para dentro da personagem. Resumindo: como

²⁷ KUBO. *Idem*, p. 102.

este narrador está fora do mundo narrado (toma posição acima ou abaixo dele, tece comentários, mas nunca está – física ou empaticamente - no mundo narrado) o discurso de autor/narrador e personagem nunca se misturam.

Sem acesso à interioridade da personagem, a ficção Tokugawa era centrada no evento. Os heróis agem, seus antagonistas reagem. Não há grande personagem reflexiva nessa ficção, nenhum herói do projeto individual. Os motivos para a ação são dados de antemão e não passam por mudança. A interioridade da personagem não tem papel no desenvolvimento do enredo, não há narrativa centrada na evolução interna, na interiorização do mundo exterior ou motivação da personagem. São todas *características* que sofrerão grande mudança em Meiji.

Um ponto de *Aspectos do romance*, de E. M. Forster, pode nos ajudar a entender a natureza desse tipo de narrativa. O autor estabelece uma diferença entre história e enredo que vai direto ao cerne do que tratamos. ‘Morreu o rei e depois a rainha’: isso é uma história, na terminologia da Forster. A sequência de eventos disposta no tempo responde apenas a uma pergunta básica: ‘e depois?’

Esta é a fórmula da história. Mas, 'A rainha morreu, ninguém sabia por quê, até descobrir-se que fora de pesar pela morte do rei': a sequência temporal é a mesma, mas já se trata de um enredo. A ênfase recai sobre a causalidade: não perguntamos apenas 'e depois?', mas sim 'por quê?' Ora, podemos deduzir, na passagem da história para o enredo, Forster joga luz na personagem e suas motivações. Sabemos mais sobre a rainha através de um enredo do que através de uma história. Forster segue listando uma série de artifícios de que o narrador pode lançar mão a fim de construir um enredo – artifícios sempre centrados na personagem.

A ficção Tokugawa, como dizíamos, não é centrada na motivação de suas personagens, o ritmo de suas narrativas responde ao '...e depois? e depois?' de Forster. Temos histórias que se desenrolam aparentemente a mercê das personagens, o acaso tem um papel maior que a causalidade. Como ficam os protagonistas dessa ficção? W. J. Harvey, em *Character and the novel*, explicita as expectativas do leitor atual a esse respeito:

... um dos pontos obviamente interessantes a respeito do

protagonista é o processo de mudança e crescimento (ou decadência) pelo qual ele passa no decurso do romance, mudanças das quais ele – sem o nosso privilégio de variadas perspectivas – não esta comumente ciente. ²⁸

A afirmação de Harvey só faz sentido em relação à ficção centrada no crescimento da personagem, vale dizer, o grosso do realismo europeu do século dezenove. Como já ficou claro, as expectativas dos autores e leitores da época Tokugawa eram diferentes, tanto no que tange à natureza do narrador autor como em relação à centralidade da personagem.

Para resumir, era uma ficção de autor (e não de narrador), o que acarretava em um predomínio da sensibilidade deste sobre todos os outros aspectos da narrativa. A personagem é a primeira a sentir tal influência, tendo suas possibilidades de expansão fortemente travadas. Tendo em mente tais características, já se pode formular a questão: com diferenças tão grandes, é possível chamar essas obras de romances? Nossa tendência é responder que

²⁸ HARVEY. *Idem*, p. 113.

não, basicamente pelos motivos apontados acima. Mas independente disso, foi essa tradição que os autores de Meiji herdaram, foi essa tradição que eles colocaram em paralelo com o romance ocidental. O choque entre as duas tradições deu origem à literatura do período Meiji. O olhar que os criadores da literatura Meiji dirigiram à herança Tokugawa, uma vez conhecido o romance ocidental propriamente dito, deve ter visto alguns dos contrastes que tentamos até aqui evidenciar.

2. A reforma da ficção em Meiji

O autor/narrador típico da ficção Tokugawa, como procuramos mostrar, possuía controle absoluto do mundo narrado; o leitor recebe esse mundo filtrado exclusivamente por sua visão/sensibilidade. Curiosamente, a onisciência que tal recurso torna possível não é estendida à área da vida interior da personagem. Seria um caso de onisciência seletiva, cuja seleção sempre escolhe e relega os mesmos elementos.

Aos poucos, a figura do autor foi desaparecendo. Nesse estágio intermediário, ele mantém existência paralela com o recurso mais neutro de um narrador: enquanto o autor domina o texto, submetendo-o ao seu controle, surge o narrador como uma função da narrativa, submisso às exigências da obra. Esse fenômeno ocorre entre os anos de 1880 e 1895, momento que testemunha a ascensão de autores fundamentais para o período: Tsubouchi Shôyô (坪内逍遙, 1859-1935), Futabatei Shimei (二葉亭四迷, 1864-1909), Ozaki Kôyô (尾崎紅葉, 1868 -1903), Yamada Bimyô (山田美妙, 1868-1910). É também o período de estabelecimento de uma das primeiras correntes literárias propriamente ditas, os Ken'yûsha 硯友社, liderados por Ozaki e Yamada²⁹.

Na nova ficção criada em Meiji, esse autor ainda faz sentir sua presença de inúmeras formas. Um dos casos mais típicos, para o qual gostaríamos de chamar a atenção, ocorre no domínio da descrição de personagens. Quando os escritores desse período se encontravam diante da tarefa de descrever uma personagem, a voz do narrador, relativamente neutra até então, cede lugar a um autor posicionado claramente fora do texto:

²⁹ Grande parte do que vai exposto aqui foi retirado de *op. cit.* KUBO (1984).

ケ様に思想が混雑（ぶっかか）た時には。どんな顔色をするであらうか。そは観客の評判にまかして。先ずお預りと致し置こうか。イヤ試に申さうなら。口元がにっこり笑えど。目元迄は得達せず。頬骨とはなのほとりが。両思想の関ヶ原...ちいッと穿ち過ぎた作者の筆癖。

Quando pensamentos conflitantes colidem de tal maneira, qual é a expressão facial de uma pessoa? Deixo para os senhores *[leitores]* decidirem. Ou deveria eu tentar? Caso tentasse, diria que é um sorriso em volta da boca, que não alcança os olhos; na maçã do rosto, é algo como a batalha de Sekigahara entre dois pensamentos...Mas talvez eu esteja tentando me exceder em beletrismo.³⁰

Assim se exprime Hirotsu Ryurô (広津柳浪, 1861-1928), em *Shinchurô* (Castelos no ar, 蜃中楼), 1887, exibindo todos os sinais de uma dicotomia, uma

³⁰ HIROTSU, R. *Shinchuro*. In: **Meiji Bungaku Zenshu**, vol 19. Tóquio: Chikuma Shôbo, p. 126.

separação de funções entre autor e narrador. Em outras partes da narrativa esse autor explícito desaparece, deixando o desenvolvimento da história nas mãos do narrador relativamente neutro.

São incontáveis os casos em que isso acontece. Fica nítido que os escritores da época tiveram dificuldade em se desvincular daquele autor Tokugawa, em atribuir-lhe novas funções. A narrativa que se desenrolava através da neutralidade de um narrador discreto é interrompida por esses momentos de auto-exposição do autor, causando (para a sensibilidade dos reformadores da ficção de Meiji) grande estrago na recepção do texto.

年を取った方は中々経験に誇る体があって、若いはずこし謹深いように見えた。左様でしょう、読者諸君。

O mais velho fazia figura de se orgulhar de sua experiência, enquanto o mais novo parecia se resguardar. Deve ser isso, não é mesmo senhores *[leitores]*? ³¹

³¹ YAMADA, B. *Musashino*. In: **Meiji no bungaku**. Tóquio: Chikuma Shobo, p 64.

Em um momento anterior dessa mesma narrativa, o narrador depois de uma relativamente longa descrição da vestimenta de suas personagens, especula sobre a idade das personagens, confessando não possuir essa informação. Esse autor/narrador ainda se coloca fora do mundo textual, recusando-se a fornecer informações que não são imediatamente perceptíveis ao olho:

年頃は確かに知れないが目鼻や口の権衡（つりあい）がまだよくしまっていない処で考えれば酷く長けてもいないだろう。

Não saberia dizer qual a idade dela, mas a julgar pelo fato do balanço entre olhos, nariz e boca ainda não estar bem regulado, pode-se pensar que não era totalmente amadurecida.³²

Kornicki, discutindo as vicissitudes literárias de um grupo específico de autores da era Meiji (os do grupo Ken'yûsha 硯友社), resume bem as

³² *Idem*, p. 67.

características formais do período em questão, evidenciando o aspecto de transição dessa literatura que nascia em meio a duas tradições de ficção:

Eles tendiam a ser auto-conscientes sobre o seu controle da narrativa, contudo, e quase que contra suas vontades mantiveram muitas características do narrador objetivo, ao ponto de recusar-se a identificar personagens e transcrever pensamentos na forma de monólogo coloquial. Mas o fato de eles terem procurado expandir o papel do narrador é interessante em si mesmo – e, provavelmente, deve ser atribuído ao impacto da ficção ocidental e ao desejo de retratar mais em termos de ambiente, atmosfera e personalidade, ao invés de se concentrar no diálogo, como era comum no *ninjôbon*.³³

Como se nota, essa coexistência entre autor e narrador caracteriza nossa entrada no mundo ficcional. Presente e individualizado, o autor estilo

³³ KORNICKI, P. **The reform of fiction in Meiji.** *Japan*. Londres: Ithaca, 1982, p. 92.

Tokugawa perdeu algumas de suas funções; mas, em contrapartida, ele nos faz lembrar de sua existência constantemente, recusando-se a tirar conclusões subjetivas e prendendo-se com afinco ao que é objetivamente observável. Por isso, Kornicki chama-o de narrador objetivo.

Esse mesmo limite dos autores vale para a descrição da vida interior. É dado como pressuposto que não se pode acessar o que se passa na mente das personagens. Um exemplo de 1889, tirado da ficção de Ishibashi Shian (石橋思案, 1867-1927):

深雪になやむ紅梅—積る雪塊を払ひ除けて遣りたい様です。此
憂鬱には蓋し深い訳があるので...罪の無い作者にまでツイかう
と打解けて話さぬとはひとぢらしにも程がある様です。

Ela sofre de muitas aflições, como uma flor de ameixa soterrada em baixo da neve. Eu quero retirar essa neve, mas talvez os motivos de sua tristeza sejam profundos. Até para o autor, que é totalmente inocente no que se refere a tais assuntos, ela não se

confessa livremente. Que irritante!³⁴

Ozaki Kôyô, outro escritor importante do período, dono de uma longa carreira em que adotou variados estilos e temas, também demonstra nos escritos de sua fase inicial uma enorme hesitação quando se tenta desvelar o interior de seus seres fictícios. A cada passo ele sente a necessidade de acrescentar: ‘Se eu fosse descrever o que esse jovem esta pensando, seria algo assim:...’. ³⁵

O estranhamento do leitor atual diante de um narrador em tais circunstâncias, na verdade, advém do fato de esse leitor já estar acostumado com o pacto do romance ocidental - ou seja, que o papel do romance é revelar a vida íntima de suas personagens, aquilo que não é possível perceber através de gestos ou palavras. Essa forma de pensar data dos primeiros teóricos da forma (Henry James, E. M. Forster), e só foi posta em xeque pelo romance de vanguarda do século XX. Pode ser um paradigma com curta duração, mas foi o

³⁴ ISHIBASHI, S. **Hananusubito**. Osaka: Shinshido, 1895. In: KUBO. Idem, p. 101.

³⁵ OZAKI, Koyo. *Furyu Kyo Ningyo*. In: **Meiji no Bungaku**, vol. X. Tóquio: Chikuma Shobo, 2000, pp 65-112.

adotado por aqueles que tentavam reformar a ficção Meiji. Dorrit Cohn, em *Transparent minds*, chama atenção para esse paradoxo do romance, vale dizer, o fato de ele atingir seu maior grau de autenticidade, verossimilhança e realismo na medida em que melhor se entrega à tarefa mais impossível que possa haver: representar ‘um ser solitário entregue a pensamentos que ele não comunicará jamais a ninguém.’³⁶ A hesitação dos escritores do início de Meiji, queremos sugerir, talvez advenha do fato de tal pacto ser estranho à sua tradição ficcional.

Em um segundo momento, os escritores recorrem à conhecidíssima metáfora do espelho, esse instrumento capaz de criar uma mágica janela de transparência face ao ser representado:

お雪の本心は果していかに今一魔鏡を取いだしてお雪の肺肝を
写しいださん

‘Quais serão os sentimentos de Oyuki? Peguemos nosso
espelho mágico a fim de refletir seus pensamentos mais

³⁶ COHN, D. *La transparence interieure*. Paris: Seuil (tradução Alain Bony), 1981, p. 19.

íntimos.’³⁷

Independentemente da estranheza de tais recursos, o fato é que tais mudanças técnicas revelam uma mudança de base na natureza da ficção japonesa. Os autores passaram a sentir necessidade de criar um espaço para a vida interior de suas personagens dentro do texto – terminava o predomínio da narração daquilo que era observável a olho nu. É um processo pelo qual também o romance ocidental passou, nas palavras de Cohn: ‘À medida que cresce o interesse pela psicologia individual, o narrador tende a se tornar mais discreto e depois a desaparecer do mundo da ficção.’³⁸ A literatura dos anos 20 da era Meiji é um verdadeiro laboratório dessas mutações.

Focando cada vez mais na motivação e a interioridade de suas personagens, o romance Meiji perde aquele ritmo da história de que falava Forster, o ritmo que responde ao incessante ‘e depois?’, para adquirir o ritmo do enredo. O evento, peça central de toda narrativa na tradição dita romanesca,

³⁷ TSUBOUCHI Shoyo. *Shinmigaki Imotose Kagami*. In: **Meiji Bungaku Zenshu**, vol. 16. Tóquio: Chkuma Shobo, 1965-1983, p. 177.

³⁸ COHN, D. *Idem*, p. 42.

deixava de ser o único centro possível de uma narrativa, como era em Tokugawa. O romance japonês (em vias de criação) saía da tradição romanesco-aventureira para adentrar a vereda intimista/psicológica.

Há um conto de Yamada Bimyô, *Musashino* (1887) ³⁹, que ilustra bem esse aspecto. Na primeira parte da obra, vemos dois samurais (sogra e genro) andando pelo campo devastado de Musashi (daí o título), onde uma batalha acabou de se realizar. Os dois pertencem ao lado vencido. Ao fim dessa parte os dois avistam cavalos de monta do lado vencedor, que se aproxima. Parte 2: a cena muda para uma residência onde mãe e filha (as respectivas esposas dos samurais) preocupam-se infinitamente sobre a sorte de seus maridos. Ao fim, a filha decide vestir a armadura e partir em sua ajuda. Parte final: a matriarca da família recebe a notícia de que seu marido e genro foram mortos pelo inimigo. Ao perguntar por sua filha, descobre que fôra atacada e devorada por um urso em seu caminho. O autor não nos revela uma palavra sobre o que se passa então no interior dessa matriarca, mas esse é claramente o foco do conto. Todo o material passível de dramatização (a batalha, a morte dos samurais, o ataque do urso) é cuidadosamente evitado, não aparecendo em cena, para que o foco

³⁹ 武蔵野, publicado pela primeira vez no jornal Yomiuri Shinbun 読売新聞.

recaia na cena final de revelação. Afinal, qual será a reação desta mulher que em um mesmo dia perde seus três familiares mais íntimos? Mesmo não mostrado, o domínio aqui é da personagem, não do acontecimento.

Ilustração da coletânea de contos Natsukodachi 夏木立, de Yamada Bimyô.

Artista: Ogata Gekko (尾形月耕, 1859-1920). Ano: 1888. A cena ilustra a primeira parte do conto *Musashino*, quando os dois samurais vagueiam pelo campo de Musashi após a batalha.

Capítulo III

A primeira tentativa: *Ukigumo* (1887), de Futabatei Shimei

Nossa consideração de *Ukigumo*⁴⁰ leva em conta o fato de que se trata de um romance inacabado (discutiremos isso logo abaixo). Não há desfecho, o que por si só já acarretaria problemas de interpretação, uma vez que não se sabe quais tensões seriam resolvidas e qual solução alcançada. No caso específico acresce (este é o ponto de nosso argumento, para já dizê-lo de chofre) que o romance avança de maneira bastante peculiar. Queremos dizer: ele não procura exatamente resolver conflitos, mas sim explorá-los ao seu modo, através da aceitação de sua complexidade.

Kamei Hideo, sem dúvida um dos maiores estudiosos da obra de Futabatei e da literatura Meiji, afirma sem nenhuma hesitação que *Ukigumo* é inacabado: “しかし、結局二葉亭四迷はこの作品を完成できなかった”⁴¹ (“Mas

⁴¹ KAMEI, H. *Futabatei Shimei: Sensô to kakumei no hôrôsha*. Tóquio: Shintensha, 1986, p. 128. Todos os manuais didáticos que consultei caracterizam *Ukigumo* como um romance inacabado.

ao fim, Futabatei não conseguiu terminar essa obra”).

De fato, nas notas de trabalho intituladas くち葉集 ひとかごめ (Kuchibashû Hitokagome)⁴², Futabatei projeta os acontecimentos da última parte do romance, que iria até o capítulo vinte-e-três. O presente formato de *Ukigumo* vai até o capítulo dezenove e não apresenta a conclusão discutida em *Hitokagome*. De acordo com essas notas de trabalho, o romance desenvolver-se-ia da seguinte maneira: a casa da mãe de Bunzô, no interior, pega fogo; Bunzô envia-lhe todo o dinheiro que tem e penhora roupas para pagar por sua comida; surge uma oferta de emprego como professor no interior, mas enquanto ele tenta verificar o que Osei pensa a respeito, chega uma carta de recusa; o tio Magobei volta e tenta colocar Bunzô para trabalhar em seu estabelecimento em Yokohama, mas Omasa interfere; Bunzô sai um dia antes de Osei e observa quando ela entra na moradia de Noboru; desesperado ele cai na bebida e enlouquece.

É perfeitamente possível, sim, que Futabatei considerasse seu

Tendemos a concordar, pela série de fatores apresentados em seguida.

⁴² In: FUTABATEI, S. **Futabatei Shimei Zenshû**. Tóquio: Iwanami Shote, 1989, v. 6, p. 37-8.

romance terminado da maneira que se encontra hoje. Seria, contudo, um caso de inovação muito notável. Se olharmos os títulos da ficção europeia escrita no mesmo período (*The Mayor of Casterbridge*, de Hardy; *The Bostonians*, de James; *L'oeuvre*, de Zola; *Os Maias*, de Eça de Queirós), notaremos que não apresentam finais abertos e, mais importante, não pertencem à época em que romances com finais abertos se tornaram comuns. Esse é um desenvolvimento posterior, mais próximo do modernismo. O que não impede que Futabatei o tenha experimentado, sem dúvida, tendo em vista sua filiação na literatura japonesa clássica. Suas anotações em *Hitokagome*, a palavra dos especialistas e a data da publicação parecem indicar o contrário, contudo.

O próprio Futabatei atesta o caráter experimental da obra. Em 作家苦心談 (*Sakka Kushindan*) ele conta como *Ukigumo* foi escrito ao sabor de tentativas de experimentação e imitação de vários estilos:

一体『浮雲』の文章は殆ど人真似なので、まず第一回は三馬と
饗庭さん(竹のや)のと、八文字屋ものを真似てかいたものですよ。
第二回はドストエフスキーと、ガンチャロフの筆意を模して

みたのであって、第三回は全くドストエフスキーをまねたので
す。稽古する考えで、色々やってみたんですね。⁴³

O texto de *Ukigumo* é quase todo imitação. Na primeira parte
copiei os os estilos de Sanba, Aeba Kôson e dos escritores da
Hachimonjiya. Na segunda, tentei imitar Dostoievski e Gontcharov.
Na terceira, é totalmente Dostoiévski. Com a ideia de praticar, fui
tentando.

Queremos dizer, com essa citação, que *Ukigumo* é uma obra de
juventude, uma primeira tentativa. Talvez ela mereça ser lida com mais
generosidade, e afirmar que o livro é inacabado não é demérito. Lembremos
que *Les lauriers sont coupés* (do hoje praticamente esquecido Édouard
Dujardin), primeiro romance europeu que explora o fluxo de consciência é de
1887, a mesma data de *Ukigumo*, que *também* (e de forma independente, claro)
utiliza essa técnica. A novidade de *Ukigumo* é grande, mas talvez não o seja na
ideia de final aberto.

⁴³ In: FUTABATEI, S. *Futabatei Shimei Zenshû*. Tóquio: Iwanami Shoten, 1989, v.5, p. 162.

Uma das características mais marcantes de *Ukigumo* é o fato de suas três partes serem quase que independentes entre si. Apresentam formas de narrar diferentes (discutidas à frente), apresentam conflitos próprios a cada parte e possuem como que um modo peculiar, uma função diferente das outras partes. Futabatei não tinha problemas em admitir tal fato: “『浮雲』には一貫している思想というほどのものはありません。” (“Em *Ukigumo* não há nada como um pensamento que unifique [a obra]”) ⁴⁴

Digamos portanto, para já entrar em uma espécie de descrição analítica do romance, que a primeira parte de *Ukigumo* corresponde à ideia de exposição do objeto; a segunda, à hesitação das possibilidades narrativas; e a terceira, à subjetividade da personagem principal. Não se vai em uma linha reta da primeira para a terceira parte. Como acabamos de dizer, cada parte possui ênfases específicas e estas nem sempre são transportadas para as outras. De início, isso pode parecer um defeito (e foi essa, na verdade, nossa leitura inicial). Atentando porém para o princípio formal do livro, qual seja, o de honestidade de

⁴⁴ FUTABATEI, S. **Futabatei Shimei Zenshû**. Tóqui: Iwanami Shoten, v.5, p. 162, 1989.

narrativa, é possível perceber que uma parte nasce naturalmente do que fora exposto na anterior. Se alguns conflitos se perdem, se os heróis não acabam onde imaginávamos, isso não é necessariamente um defeito. Pode ser prova de liberdade criativa do autor.

Basta olhar a divisão do livro em três partes para se dar conta. Logo nota-se que, na primeira, a origem da força narrativa está no autor; na segunda, no enredo propriamente dito; na terceira, no narrador. Essa divisão em três partes servirá de fio condutor da análise.

Um dos elementos que mais muda durante *Ukigumo* é a natureza do narrador. Isto está ligado, como seria de se esperar, com o fato do romance ter sido escrito justamente na fase de transição entre autor e narrador que descrevemos no capítulo anterior. Concretamente falando, os capítulos iniciais apresentam o autor explícito típico da ficção Tokugawa. Rapidamente, porém, ele vai se metamorfoseando em narrador, acompanhando o processo de interiorização da narrativa.

O autor (por oposição ao narrador) referido aqui é o mesmo que vimos no capítulo anterior – aquele que interfere de fora do texto, na posição de superior a ele, para comentar na posição explícita de criador do mundo ficcional. Vimos exemplos em Ôzaki Kôyô e Tsubouchi Shôyô. *Ukigumo*, apesar de ser tido como o primeiro romance “moderno” japonês, começa lançando mão dos mesmos recursos, que (geralmente) despertam certo estranhamento no leitor: a visão panorâmica de uma cena, comentado por um autor fora e acima do que está descrito. Além disso, o narrador dá sinais claros de estar controlando a narrativa “*‘E como ficaram as coisas com senhor Honda?’ (Detalhes sobre este homem no capítulo seis)*”⁴⁵; dirige-se diretamente ao leitor “*Ah, leitores, que chateação!*”⁴⁶; e observa o mundo narrado com atitude irônica “*Mas que inveja que tenho!*”⁴⁷. Ele também alega desconhecimento: “*Os fatos do passado, sua educação, criação, estão envoltos em uma bruma e eu não faço a menor ideia.*”

⁴⁸ Como tem autoridade absoluta e tudo passa por ele antes de chegar a nós leitores, ouvimos sua voz, mas não as das personagens. O circuito de empatia

⁴⁵ アノ本田さんは(この男の事は第六回に委曲しく) どうだッた工

⁴⁶ (看官) 何だ、つまらない

⁴⁷ イヤお羨ましいことだ

⁴⁸ 「何者の子で如何な教育を享けた如何な境界を渡ッて来た事が過去ッた事は山やま媛ひめの霞に籠ッておぼろおぼろトント判らぬ事のみ」

não se forma, criando a atmosfera de literatura pré-moderna que essa primeira parte emana.

Em alguns momentos, contudo, o narrador abandona sua posição de absoluta exterioridade em relação ao texto e passa a existir no espaço físico da narrativa. Apesar de não ser uma personagem, ele se move pelo mundo narrado como se estivesse fisicamente presente ali, invisível.

“Bunzô entrou na terceira casa de dois andares. Vamos entrar juntos?”;

“Ops, barulho de passos. Não será Noboru? É sim!” ⁴⁹

Nos dois casos, transmite-se a forte impressão de um narrador que se posiciona corporeamente nos espaços do romance. Kamei Hideo chama esse narrador de *muninshô* (narrador em nenhuma-pessoa, 無人称), querendo dizer com isso que não se trata nem de um narrador em primeira pessoa, nem em

⁴⁹ 「(文三が)三軒目の格子戸作りの二階家へ入る、一所に這入ッてみよう」;「ツイ^{あしあと}登音がする昇ではないか...当ッた。」

terceira. Seria uma existência intermediária entre os dois, dadas as suas características:

Permito-me repetir que o narrador de *Ukigumo* não é uma personagem que se mistura com as outras da obra, como seria típico de um narrador em primeira pessoa. Mas isso não significa que esse narrador, de alguma forma, se sobrepõe ao autor, tendo livre acesso físico e psicológico ao espaço da narrativa (incluindo o interior do protagonista), como seria de se esperar de um narrador típico em terceira pessoa. Seria melhor vê-lo como um narrador não-pessoa (*muninshō*), separado, mas, ainda assim, ciente da posição que ele ocupa em certa cena.⁵⁰

A análise de Kamei é muito elucidadora, apesar do nome (narrador em nenhuma-pessoa) que ele dá a seu achado. Lembremos, em primeiro lugar, que estamos no estágio de separação entre autor e narrador. Assim, analisar a voz narrativa de *Ukigumo* nos termos de primeira e/ou terceira pessoa não parece particularmente apropriado. Indicamos, acima, os casos em que o narrador

⁵⁰ Kamei, Hideo. **Kansei no henkaku**. Tóquio: Kodansha, 1983, p.15-16.

sobe à superfície do texto. Em termos linguísticos, esse é claramente um narrador em primeira pessoa – se não, quem enuncia o “*Mas que inveja que tenho !*” do primeiro parágrafo? Este é um vocábulo (*urayamashii*, estou com inveja) com um grau muito alto de ‘primeira pessoa’⁵¹. Seria melhor chamá-lo então de narrador transparente (*tômei*, 透明), como ele próprio indica. Ele parece existir fisicamente no mundo narrado, mas de forma transparente, nenhuma personagem pode vê-lo.

A questão a ser colocada então é a seguinte: por que Futabatei lançou mão, nos primeiros capítulos, de um narrador dessa natureza? Que funções Futabatei atribuiu a ele? Finalmente, por que sentiu necessidade de descartá-lo à medida que a narrativa progrediu?

As respostas podem ser deduzidas do próprio ensaio de Kamei. Primeiramente, ele explica a proveniência do estilo desses primeiros capítulos,

⁵¹ Uma série de vocábulos da língua japonesa possui marca de primeira pessoa, caso não venha acompanhado de nenhum modalizador. Assim, *urayamashii*, deve-se ser traduzido com eu estou com inveja, apenas. Para enunciar que ele/ela está com inveja é necessário acrescentar sufixos: *urayamashigarû*, *urayamashisô*. Assim, quando o narrador usa o vocábulo *urayamashii* não modalizado, ele anuncia-se/enuncia-se em primeira pessoa.

em que um narrador observa uma cena. Citando casos semelhantes, Kamei estabelece a origem desse estilo em um tipo de prosa chamado *kanbuntai no fûzokushi* (descrição de costumes em estilo chinês, 漢文体の風俗誌), uma espécie de narrativa leve, mais preocupada com a descrição de usos e costumes do que com o enredo propriamente. Cita os exemplos de *Tôkyô Shin'hanjôki* (*A nova prosperidade de Tóquio*, 東京新繁昌記), 1874-1881, de Hattori Bushô e *Ryûkyô Shinshi* (*As últimas novidades de Yanagibashi*, 柳橋新誌), 1874, de Narushima Ryûhoku. Kamei não afirma haver uma ligação direta entre essas obras e *Ukigumo*, mas apenas que “um método de escrita surgiu que seria mais tarde usado para cenas, e o olhar que as observa, em passagens como a abertura de *Ukigumo* e *Tosei Shosei Katagi*.”

Dado esse ponto de origem, Kamei nota uma grande diferença entre os dois textos antecedentes. O autor/narrador de Ryûhoku “nunca é mais do que uma testemunha... nunca é uma personagem...na cena.” Em outras palavras, é aquele autor/narrador típico da ficção Tokugawa: ele vê tudo de fora, nunca participa, olha o mundo narrado de cima. O recurso usado é o de realizar a narração através de uma personagem, dentro do quadro maior da voz do

narrador. É uma técnica bem conhecida. Já no segundo exemplo, o autor/narrador Hattori coloca-se dentro da cena, de maneira bastante cômica:

O número de livrarias hoje em dia aumenta rapidamente... Um amigo me disse: “Um livro como o seu *A nova prosperidade de Tóquio* não vale nada, tornar-se-á rascunho. Se não continuar a vender, como você sobreviverá? Eu disse: Para que se preocupar, qual o medo? Se meu livro não vender... meu livro servirá como papel reciclado para registrar uma futura era de prosperidade”.⁵²

Hattori coloca-se diretamente no mundo narrado, apesar (ou talvez, exatamente por causa) da falta de distinção entre narrador e autor. Ryûkoku e Hattori, nesses exemplos, formam dois casos extremos: de um lado o narrador totalmente exterior que observa a cena do alto; do outro, a personagem intradieética como recurso narrativo.

⁵² In: KAMEI, H. *Idem*, p. 22.

Pensando nesses dois extremos, como fica o caso do narrador em nenhuma-pessoa de *Ukigumo*? Gostaria de sugerir que esse narrador (chamado) transparente, nesse caso, parece uma opção intermediária entre os dois casos. Com ele, Futabatei consegue atingir o primeiro de seus objetivos, qual seja, centrar-se numa personagem e acompanhá-la em seu deslocamento físico: “seria impossível dizer que esse narrador é um mero observador...ele segue um funcionário específico, o jovem Utsumi Bunzô, e quando vê Bunzô entrar na ‘terceira casa a partir do canto...’, pergunta ao leitor ‘Vamos entrar juntos?’” O narrador transparente, portanto, pode se colocar na cena, sem a necessidade de ser uma personagem e, o que é mais importante nesse ponto, sem a necessidade de ser onisciente. Seu acesso ao mundo narrado é espacial, ele se desloca no espaço para onde quiser, mas isso não acarreta, como seria de se esperar de um narrador assim, em ter acesso ao interior das personagens.

O narrador dos primeiros capítulos de *Ukigumo*, sugere-se aqui como hipótese, parece ter como premissa não acessar o interior da sua personagem central. Ele faz questão de observá-la de fora. Não bastasse isso, quando esse

narrador se vê confrontado com a necessidade de relatar o processo de enamorar-se (processo de vida interior, portanto) de sua personagem, ele o faz da seguinte forma:

Assim que Osei voltou para casa, vermes começaram a brotar no peito de Bunzô, sem que ele percebesse. Ainda eram pequenos, contudo, não ocupavam espaço e não incomodavam. Quando eles rastejavam era como se o mundo todo tivesse concentrado em um só lugar (...). Os vermes acabaram por ficar gordos e fortes e, quando Bunzô deu por si, já eram cobras de luxúria que circulavam por seu peito ⁵³

Não parece claro que ele evita ao máximo sobrepor sua voz à vida interna de Utsumi Bunzô? Esta maneira de narrar o processo é uma forma de ridicularizar a própria noção de vida interior: o espaço interior, que é por natureza metafórico, é aqui descrito com uma existência material, física (e cheia

⁵³ お勢の帰宅した初より 自分には気が付かぬでも文三の胸に虫が生むた、なれどもその頃はまだ小さく場撮らず胸にあっても邪魔にならぬのみか そのムズムズと蠢動くときは世界中が一所に集まる如く...虫奴は何時のまにか太く逞しくなッて「何したのじゃアないか」ト疑ッた頃には既に「添度の蛇」という蛇になッて這回ッていた (Capítulo 2)

de vermes). Faz sentido que assim seja – o narrador dessa parte não deseja nenhuma empatia entre Bunzô e o leitor: “*Esse é um narrador com uma forte percepção de sua existência e, ao revelá-la, força o leitor a entrar em cumplicidade consigo.*”⁵⁴ Sua presença física transparente, as marcas *togaki*, sua organização temporal da narrativa: tudo fica mais claro quando nos damos conta que para Futabatei, nesse estágio, a narrativa era uma espécie de compromisso entre narrador e ouvinte – o mundo narrado existe como que em segundo plano, abaixo desse compromisso básico. Talvez fosse ainda uma herança da ficção Tokugawa.

O fato é que esse narrador transparente aos poucos desaparece, com o intuito de criar espaço para as personagens. Vejamos de perto essa transição.

Fica-se sabendo então que o jovem Utsumi Bunzô, jovem do interior, depois da morte de seu pai, vive de favor na casa do tio em Tóquio para concluir seus estudos e arranjar um emprego. Lá também mora sua prima Osei, por quem ele se apaixona. O casamento dos dois já é de certa forma aceito pelos

⁵⁴ KAMEI, Idem, p 26.

pais dela, porém tudo muda quando ele perde o emprego. Logo, um antigo colega de trabalho, Honda Noboru, começa a visitar sua casa e atrair o interesse da jovem Osei. Os comentários a fazer dessa disposição de conflito são vários e servem de transição para entrada na segunda parte do romance.

Em primeiro lugar, a posição do herói. Ele é aquilo que à época era chamado de 厄介者 *yakkaimono*, o dependente. Sua posição é precária – vivendo de favor na casa do tio, ele precisa sustentar sua mãe idosa, que vive no campo. É esperado que ele, como futuro noivo da prima, ofereça uma renda estável. Ainda assim, tudo parece ir bem quando ele encontra sua posição na repartição pública. Se em um primeiro olhar Bunzo assemelha-se aos jovens ambiciosos do romance europeu, nota-se, em primeiro lugar, que sua ida para a capital, antes de um sonho de ambição individual, é mais uma acomodação entre necessidades e desejos familiares. Seu emprego é exatamente isso- uma posição, não uma carreira, nem um projeto. O famoso *motif* do “tentar a vida na cidade grande” não é a mola de ação aqui.

A carreira burocrática era um dos caminhos abertos para os jovens

universitários da era Meiji, camada principalmente constituída pelos filhos da antiga classe de samurais, agora completamente destituída de posses e privilégios. Bunzô faz o que é dele esperado e acha uma posição em algum órgão publico:

Tanto Bunzô como Toyotarô [personagem de *Maihime*], assim como seus autores, eram descendentes da classe samurai decaída. Essa classe foi um verdadeiro viveiro da ideologia do *risshin-shusse* [doutrina que propalava o esforço para elevar-se socialmente]. Depois de perder uma posição privilegiada no sistema de classe da era feudal e de se tornar uma camada esquecida pela administração dominante da sociedade Meiji, sua nostalgia pela era anterior [feudal] tornou-se um sonho inalcançável. A fuga mais rápida dessa situação de pressão e impotência era subir no mundo na sociedade de agora, principalmente como burocrata.⁵⁵

⁵⁵ 文三も豊太郎も、作者がそうであったように、没落士族の子弟である。没落士族こそ立身出世主義の温床であった。封建的な階級制度における特権的身分から転落し、明治社会の支配的地位からも見放されたこれらの階層にとって、幕藩体制への郷愁が所詮かなわぬ夢であった以上、窮迫と無力からのもっともてばやい脱出が、現実社会での立身出世、とくに官吏として自己を上昇させる<出世>にあったのはむしろ当然であった。/n MIYOSHI, Y. Ukigumo to Maihime.

A burocracia portanto não parece um assunto randômico abordado por Futabatei, mas sim uma escolha deliberada influenciada por suas leituras de literatura russa:

始めあれを書いた時の考えなどは、殆ど記憶を逸してしまっているんですがね、或いはあれの中心になってる思想は自分が露西亜小説を読んで、露西亜の官吏がひどく嫌いであった、その感情を日本のに（そのまま）応用したのであったかもしれない

O pensamento que eu tinha quando escrevi *Ukigumo* quase que já me fugiu da memória. Talvez a ideia central fosse o ódio aos burocratas russos, pois naquela época lia romances russos. Talvez tenha transplantado esse sentimento para o Japão.⁵⁶

Munido da doutrina de *risshin-shusse*, elevar-se no mundo, é de um

Tóquio: Kadokawa Kokugo Tsûshin, 1967, p. 98.

esforço descomunal, Bunzô consegue seu emprego na burocracia. O texto deixa claro, é vital ressaltar, que, assim fazendo, ele realiza o desejo de seu pai. Assim sendo, a carreira, que era uma das ambições importantes e ponto de chegada da personagem europeia, no caso está imbricada com obrigações de família: *“A primeira sombra que a doutrina do risshin-shusse lançou foi quando ela misturou a moral da família ao ardor puro do indivíduo”*.⁵⁷ Como já dissemos, não é um desejo de ascensão individual – Bunzô e muitas outras personagens desse período não possuem aquilo que se poderia chamar de projeto, uma característica comum na literatura da era Meiji.

Apesar de tudo, o dispositivo dramático é potencialmente grande. Ao perder seu emprego (sua faceta social), Bunzô também se desqualifica como noivo potencial de Osei (seu desejo pessoal) e não pode mais sustentar a mãe – uma reviravolta que exige reparação.

Consideremos a recusa de Bunzô em bajular seu chefe – é o que lhe

⁵⁷明治の立身出世主義にさした最後の暗い影は、それが個人な純粋な情熱から、ただちに<家>のモラルとの結合を強いられた点にあった In: YAMAMOTO, K. *Ukigumo no Utsumi Bunzô*. Bungei: 1953, n. 10, p. 97.

custa o emprego. É um tema que o romance pisa e repisa várias vezes. Um traço de caráter, por assim dizer, oposto à baixeza de quem aceita o servilismo da adulação. O vocabulário da lisonja é repetidas vezes posto em cena, explicitando que este é um dos conflitos centrais do romance. Exemplos:

(Omasa) *'Eu falei para você agradar o chefe tantas vezes...'* (Bunzô)

'Por mais que eu temesse ser demitido, fazer alguma coisa tão baixo

assim...' (Omasa) *'Você não poderia!? É exatamente por causa dessa*

atitude que seu chefe o odeia.' ; *'Mas que maçada! Seremos expulsos*

apenas porque não fizemos o 'trabalho extra', fora do escritório'; 'Não é

exagero, é verdade... Você é inteligente, sabe agradar e é bonito!'; 'Mas

é idiotice ir contra um superior... Se ele tivesse apenas concordado e

executado as tarefas, estaria com o emprego agora'; 'O respeitável

chefe da seção já tivera certa vez viajado pela Europa. Por isso ele

afirmava detestar a hierarquia feudal e criticava abertamente a

arrogância de seus colegas burocratas. Por outro lado, ele era

notoriamente difícil de agradar e explodia de raiva com as menores

coisas. Ele era, pode-se dizer, um déspota que pregava a liberdade - o

que causava imensa dificuldade para seus subordinados bajularem-no.

Apenas Noboru tinha sucesso nesta tarefa.⁵⁸

Vale lembrar, aproveitando o último exemplo acima, que nas ilustrações originais da edição de 1887, Noboru é mostrado fazendo aquilo que sabe melhor, bajular.⁵⁹

⁵⁸ (お政)「だからお前さんも話達しの言事を聴いて課長さんに取り入って置きア今度も矢張善かったのかも知れないけれども...」(文三)「...幾程免職になるのが怖いと言って私にはそんな卑劣な事は...」(お政)「出来ないとお言ひのか。そんな料簡方だから課長さんにも睨られたんだ」;「然るに唯ゐ一種事務外の事務を勉強しないとって我々共を追出した、面白く無いぢやないか。」;「艶じゃアない真個にサ 如才がなくなってお世辞がよくって男振りも好」;「しかしいやしくも長官たる者に向って抵抗を試みるなどというなア馬鹿の骨頂だ...ハイハイ言ってその通り処弁して往きやア職分は尽きてるじゃアないか」;この課長殿というお方は、曾て西欧の水を飲まれた事のあるだけに「殿様風」という事がキツイお嫌いと見えて、常に口を極めて御同僚方の尊大の風を御誹謗遊ばすが、御自分は評判の気むずかし屋で、御意に叶わぬとなると些細の事にまで眼を剥出して御立腹遊ばす、言わば自由主義の圧制家という御方だから、哀れや属官の人々は御機嫌の取様に迷いてウロウロする中に、独り昇は迷かぬ。

⁵⁹ Para um estudo da imagem abaixo, e sua vinculação com a noção de bajulação, consultar: TANIKAWA, K. *Kotoba-no yukue*. Tóquio:Heibonsha, 1993.

Trazida à baila pelo vocabulário, a lisonja é uma chave de funcionamento da burocracia, como o texto indica, constituindo uma mola dinâmica de uma relação social real. Também é elemento constitutivo do caráter, no mundo de *Ukigumo* – estrutura a oposição mais marcada entre Bunzô e seu rival Noboru. A burocracia estatal não é apenas mais uma instituição, como outras – concentrando em si as aspirações da elite, seus mecanismos e escalas servem de metáfora também à sociedade que ela administra.

Síntese das aspirações da elite local, o papel da burocracia estatal como força realmente organizadora estrutural da sociedade japonesa deve ser entendido para alçar a extensão a que o enredo de *Ukigumo* almeja. Inesperadamente, ao estudar-se a importância dessa burocracia, depara-se com o mesmo problema apontado por Futabatei – o uso do vocabulário moderno da liberdade e igualdade (que se ligam ao impessoalismo da modernidade) para encobrir a realidade local da bajulação e autoritarismo (realidade do pessoalismo local):

Esta arrogância e baixeza não se confinam só à administração do novo governo de Meiji, mas representam as duas facetas da burocracia japonesa – a da bajulação e a da violência da organização interna dado exército imperial. É a burocracia de tom absolutista que prega que ‘mesmo que a ordem do superior seja absurda, concorde e faça o que foi mandado’.⁶⁰

Hashiura observa o mesmo fenômeno de adaptação de uma instituição eminentemente moderna e burguesa, a burocracia, às condições locais, deslocando o seu impessoalismo para autoritarismo. A própria noção de liberdade é modificada no processo:

... a burocracia tal como ela veio a representar a sociedade japonesa. E os que aí obtiveram sucesso são os ‘déspotas da liberdade’. O Japão incorporou, no

⁶⁰ かような尊大と卑屈わ、「薩長非ざれば」人でなかった明治藩閥政治にかぎらず、日本の官僚主義のもつ二つの面であり、その最も好い例お我々わオベツカとビンタの、要領第一の、わが皇軍の内部組織にみてきた。納得主義の反対の、絶対主義であり、「上役の言付お条理と思つたにしろ思わぬにしろ、ハイハイ言つてその通り処弁」することお以て能事おわるとする官僚主義 *in* MIZUNO, Kiyoshi. “Futabatei Shimei Ukigumo no bunseki” *in* **Bungaku**, ano 15, numero 10, 1947, p.42. (Simplifiquei levemente a tradução para evitar explicações muito longas)

processo de sua modernização, o pensamento liberal.

Mas a 'liberdade', ao se acomodar junto às condições locais, inevitavelmente sofreu mudanças. Era a liberdade que almejava o 'subir no mundo'. No contexto de respeito à burocracia e desprezo pelo povo, acabou sendo trocada pelo poder puro. Mas seria essa doutrina de poder é na verdade o que se chama de liberdade no Japão?⁶¹

E Karaki Junzô, comentando as observações de um contemporâneo de Meiji, resume o amálgama de doutrinas opostas que formava a paisagem mental da elite governante na era Meiji:

Em Meiji, devido às peculiaridades de nosso processo

⁶¹ ここで、官僚機構に象徴された日本の社会が鋭く指摘されているというべきであろう。そしてその中で成功した人は「言はば自由主義の圧制度家」(第一編)となるのである。日本の近代は、自由思想を流入させた。だがこの自由も、それが定着する社会の様相によって。いかようにも変質させられる。「立身出世」を志す自由は、「官尊民法卑」の風潮に棹さして、権力におきかえられるであろう。そのような実力主義が、日本の「自由」ではなかったろうか。In: HASHIURA, Hyôichi. "Futabatei Ukigumo no jinbutsuzôkei" in Miyagi Gakuinn Joshidaigaku Kenkyûronnbunshû, 1960, no. 10, p.70.

histórico, é possível constatar que aqueles que dominavam a cena eram os déspotas e feudalistas que pregavam a liberdade, os nobres defensores do progresso e os ocidentalizantes da camada superior. ⁶²

A burocracia, portanto, centraliza em si muitos aspectos da constituição da sociedade Meiji - suas contradições na adoção do vocabulário ocidental da liberdade, do mérito, usado na realidade para justificar a arbitrariedade, o autoritarismo, a bajulação e uma série de atitudes normalmente referidas pelos japoneses como feudais (封建的). Concentrando em si uma dinâmica social, sua presença em *Ukigumo* não deve ser acidental, nem o fato de a bajulação ser um traço de separação entre bons e maus do romance. Essa recusa, acreditamos, é sinal de uma inadaptação maior de Bunzô em relação ao mundo em que vive. Detenhamo-nos nela por um instante, apoiados em comentários críticos..

⁶² これによっても、当時、我国の歴史推移の特殊性に応じて、特殊な自由主義の圧政家、封建的自由主義者が、貴族的急進論者、上流の欧化主義者と並んで幅を利かしていたことを知りうるのである。/n: KARAKI, Junzô. "Ukigumo to sono jidai". /n : **Bungaku**, ano 2, número 10, 1934, p. 97.

O primeiro estudo a tentar analisar a estrutura de *Ukigumo* foi “浮雲考” *Ukigumo-Kô*, de Seki Ryôichi datado de 1955⁶³. Aí ele apresenta sua tese da construção em forma quadrilateral (四辺形, *shihenkei*) do romance, na qual cada ponta do quadrado seria ocupada por uma personagem (Omasa, Magobei, Noboru, Bunzô), enquanto Osei localizar-se-ia no centro. A principal questão para Seki era de identificar a personagem central, que para ele, sem dúvida, é Osei. Seki apresenta como comprovação de sua tese o testemunho do escritor contemporâneo de Futabatei, Yazaki Saganoya:

あれは園田勢子という女が主人公でありました。この勢子のようなごく無邪気なひとは相手の人次第で如何にでも動く。というのが、日本人の性質である。つまり、自動的ではなく、他動的であるということです。その他動的だから、いいものが導けばいいが、悪いものに誘われると悪くなる。これが日本人で、この勢子が日本人を代表したものだとしたのが、浮雲の思想であった。

A personagem central de *Ukigumo* era Sonoda Seiko [Osei].

⁶³ *Apud* Togawa, S. **Futabatei Shimei Ron**. Tóquio: Chikuma Shobo, 1984.

Pessoas inocentes como Osei agem de acordo com o parceiro.

Em outras palavras, essa é a característica dos japoneses. Não são autodeterminados mas determinados pelos outros. Se algo de bom estiver na liderança está bem; se for algo de ruim, tudo está mal. Assim são os japoneses e Osei representa-os. Essa é a ideia central de *Ukigumo*.

O esquema que Seki apresenta é o seguinte:

Assim, Omasa representa a vilania aliada aos velhos costumes; Noboru, a vilania aliada com o novo pensamento. Por contraste, Bunzô e Magobei (o pai de Osei) estão no lado oposto, como heróis. Osei está no meio do quadrado, flutuando entre essas formas de agir e pensar e simbolizando, portanto, a

transição difícil pela qual o Japão passava. À primeira vista, a análise de Seki parece realmente convincente. Togawa Shinsuke⁶⁴, alguns anos mais tarde, conseguiu abalar bastante essa explicação.

Para começar, argumenta Togawa, o representante heroico da velha moral, Magobei, não aparece uma vez sequer em cena – ele é apenas mencionado. Ele não só não aparece, como não cria nenhuma tensão significativa com qualquer outra personagem. Se o esquema de Seki representasse de fato as linhas de força da obra, o que se deveria ter é a oposição entre os vilões e heróis de cada época, emparelhados. Ora, a própria ausência de Magobei já abala esse esquema.

E de fato, podemos acrescentar, a única representante da ‘velha geração’ é apenas Omasa. E ela é particularmente difícil de enquadrar no esquema ‘velho X novo’, pois a ênfase com que ela é construída, enquanto personagem, recai muito mais sobre suas artimanhas verbais e calculistas. Acresce que ela não é de família samurai, o que, no mundo de *Ukigumo*, já é

⁶⁴ TOGAWA, S. **Futabatei Shimei Ron**. Tóquio: Chikuma Shobo, 1984.

uma desqualificação grave. Omasa não pode ser a representante da moral antiga, mesmo em sua versão de vilania, porque ela em nada difere de Noboru (representante da vilania moderna). O esquema de Seki, se bem analisado, apresenta assim vários problemas graves.

É difícil encaixar as cinco personagens no esquema de vilania e heroísmo/ velha geração e nova geração que Seki monta. O caso de Magobei e Omasa, como acabamos de apresentar, prova esse fato. Além disso, a colocação de Osei no centro desse esquema, parece indicar muito mais o fato de que ela flutua entre as morais do que o fato de que ela seria a personagem central.

Ukigumo é um romance que lida com o ambíguo, com a dificuldade de se estabelecer termos claros que delineiem a divisão entre o certo e o errado, o louvável e o reprovável. Assim, ao invés de tentar enquadrar as personagens em tal ou qual categoria, seria mais proveitoso, talvez, mobilizar essa própria ambiguidade do romance como fator de interpretação. Concretamente falando: Omasa e Noboru são vilões, apenas? O texto parece hesitar. Por vezes são

retratados com as mais cruéis tintas, é verdade. Mas também há algo como elogios: sobre Omasa 万事に抜け目のない (não deixava nada por fazer) e sobre Noboru とにかく才子 (mas, de qualquer forma, é um gênio). São apreciados justamente por sua destreza em manipular situações e pessoas a seu favor. A partir do seu ponto de vista, a incapacidade de Bunzô de manter ou recuperar seu emprego aparece apenas como estupidez.

Voltando à questão do esquema quadrilateral e da centralidade ou não de Osei, vale lembrar que Saganoya e Futabatei foram colegas durante seus estudos de língua estrangeira em grau superior e tudo leva a crer que entretinham uma estreita amizade. Fora o próprio Saganoya que apresentara Futabatei para Tsubouchi Shôyô. De fato, Futabatei revela em *Sakka Kushidan*, já citado anteriormente, que ele entretinha intenções alegóricas quando começou a esquematizar e escrever seu primeiro romance.

お政に日本の旧思想を代表させ、昇、文三、お勢などには新思想を代表させてみたのです⁶⁵

⁶⁵ /n. Futabatei Shimei Zenshû, vol 5, p. 128.

Contudo, daí a concluir que Osei representava os japoneses é um passo bastante grande, não necessariamente comprovado pelo testemunho de Futabatei, citado logo acima. Muito provavelmente (especulação nossa), Futabatei deve em algum momento ter dito algo semelhante para Saganoya. Mas sem dúvida foi um pensamento temporário e não serve de base para funcionar como argumento para colocar Osei como a personagem central do romance.

O que equivale a dizer que talvez a forma de *Ukigumo* não seja passível de ser analisada através de algum esquema prévio. Um dos princípios formais desse romance é que seu narrador é de uma honestidade total. Ele não é o narrador ambíguo, tão comum na literatura moderna. Os tipos são colocados de forma clara, nas suas características positivas e negativas e não há tentativa de buscar sínteses absolutas. Essa atitude narratorial de total clareza e honestidade é, por um lado, espelho da honestidade de Bunzô e, por outro, o reverso do mundo de enganações e discursos falsos apresentados ao longo da narrativa.

O mundo de *Ukigumo* é assim apresentado porque tratava de um mundo em transição. O tempo da narrativa é aproximadamente o da terceira década de Meiji. Por um lado, o feudalismo e o xogunato estavam efetivamente extintos e tinha-se a nítida sensação de uma nova sociedade. Por outro, traços da mentalidade samurai ainda eram marcados e dirigiam o impulso ético de boa parcela da população. Ou seja, uma época em que a velha ética ainda não morreu completamente, mas a nova ética também não se enraizou, nem foi interiorizada. As personagens vivem e são produto dessa era instável, de mistura e convulsão social.

No caso, o momento histórico é a chave para entender Bunzô. Na fortuna crítica de *Ukigumo*, Bunzô é castigado por suas inabilidades: não sabe se expressar, não age. A pergunta que gostaríamos de ver respondida, portanto, é: por quê? O que o constrange e torna seu mundo irrespirável? A resposta está, voltamos a dizer, na situação histórica.

Vivendo em um mundo em que a ética antiga não morreu e a nova não se

enraizou, Bunzô é composto pela mistura de elementos dessas duas éticas, que (por mais paradoxal que possa parecer) apontam para uma mesma direção. Por um lado, tem-se sua herança samurai. O narrador é completamente enfático quanto a esse ponto. Bunzô é o único personagem de extração social seguramente samurai (pois o histórico de seu pai é apresentado no segundo capítulo). E, realmente, ele age como tal: a rigidez moral é a sua marca maior. Essa rigidez, no caso de Bunzô, se manifesta na recusa ao servilismo, assim como fora para seu pai. Nesse sentido, é bom lembrar que o trauma da classe samurai já vem de antes. O pai de Bunzô não consegue participar do mundo do trabalho, ou seja, da nova ética burguesa. Bunzô já vai mais longe, pois ele aceita a ética do trabalho.

Contudo, uma marca da moral feudal (japonesa ou ocidental, diga-se) é a ênfase que se dá à honra pessoal. Não existe samurai desonrado. A honra era o código de conduta do mundo pré-moderno e um dos sinais de transição de uma sociedade pré-moderna para outra moderna está, também, na obsolescência do conceito de honra e ascensão da dignidade humana universal:

Na prática contemporânea, a honra ocupa aproximadamente o mesmo lugar que a castidade. Um indivíduo que creia firmemente nela provoca estupefação e quem afirma havê-la perdido é objeto de chacota, mais do que de empatia. Ambos os conceitos estão inequivocadamente antiquados em relação à *Weltanschauung* da modernidade.⁶⁶

Bunzô é sem dúvida alguém que causa estupefação, pois seu senso de honra pessoal o torna ultrasensível face a insultos reais ou imaginários. A configuração mental de Bunzô, contudo, não constitui nenhuma anomalia sem explicação. Ele é o caso extremado do viés ético samurai, que passa necessariamente pela honra:

O sentido de Honra, implicando uma consciência vívida da Honra, da dignidade e valor pessoais, não deixaria de caracterizar o samurai, nascido e criado para valorizar os

⁶⁶ Berger, Peter L. *Un mundo sin hogar: (modernización y conciencia)*. Santander: Editorial Sal Terrae, 1979.

deveres e privilégios de sua profissão. Embora a palavra dada atualmente como a tradução de Honra não fosse usada livremente, ainda assim a ideia era transmitida por termos tais como na (nome), men-moku (compostura)⁶⁷

Ora, Bunzô é o herdeiro dessa tradição, dessa classe que valoriza o próprio nome e a própria honra acima de todo o resto. É de se esperar que ele, naturalmente, tenha dificuldades em abandonar esse conceito e abraçar algo novo, principalmente porque no Japão da época esse algo novo *ainda estava em estado de formação*.

O fim do conceito de honra no ocidente, como dissemos, foi acompanhado pela noção universalista da dignidade humana, ou seja, pela ideia que todo ser humano tem, inerente a si, uma dignidade natural, pelo fato de pertencer à raça humana:

A época que viu o ocaso da honra foi também testemunha do

⁶⁷ NITOBÉ, I. **Bushidô: alma do samurai**. São Paulo: Tachy, 2005.

aparecimento de novas moralidades e de um novo humanismo e, mais concretamente, de um interesse sem precedentes históricos pela dignidade e pelos direitos do indivíduo.⁶⁸

Essa transição, no Ocidente, se deu a duras penas e ao longo de séculos. Não se pode esperar que, no Japão, ocorresse alguma mudança rápida que resolvesse todos os dilemas. Pelo contrário, a noção de honra demorou (e diríamos, ainda demora) para morrer no Japão. O sentimento de honra e de vergonha ainda são muito maiores, naquele país, do que a noção de humanidade universal. Lembre-se, a título de exemplo extra-literário (e infeliz), que a constituição japonesa até hoje não reconhece os direitos humanos básicos dos estrangeiros.

Bunzô vive justamente essa transição do fim da honra, ainda agonizante, e o início de algo ainda indefinido. O que ele tenta é encontrar honra dentro da nova sociedade burguesa que o cerca. Sua saída está na crença obstinada na meritocracia como forma digna de trabalho, e na consequente recusa ao

⁶⁸ Berger, *op. cit.*

servilismo pessoal. Ora, o servilismo era a moeda de troca da vida burocrática em Meiji, como o romance faz questão de exemplificar logo no primeiro capítulo. Portanto, tanto seu apego obstinado à honra como sua crença na meritocracia são problemáticas e conduzem ao mesmo resultado de inadaptação em relação ao mundo real. A ética antiga, não mais funcional, e a ética nova, não correspondente à realidade local, surpreendentemente somam-se para criar o mesmo efeito de isolamento social de Bunzô.

O sufocamento de Bunzô é tão grande que ele chega a se manifestar até mesmo na linguagem, analisada por Indra Levy em *Sirens of the Western Shore*⁶⁹.

Levy começa argumentando que a mulher, especialmente a jovem estudante, funcionava como uma figura chave na busca de um Japão recém-aberto pela sua identidade moderna. Para Levy, uma das percepções dos japoneses em relação à vida moderna (nesse caso, leia-se ocidental) era a percepção de que as mulheres europeias e americanas desfrutavam de um

⁶⁹ LEVY, I. *Sirens of the Western shore*. Columbia: Columbia University Press, 2010.

maior prestígio social em suas sociedades, o que contrastava fortemente com a mentalidade samurai prevalecente nas classes dirigentes, quando da abertura.

A major component of the discourse on civilization and enlightenment was the concept that women's status offered a key index to any society's level of civilization.⁷⁰

Levy cita muitos exemplos da relação estreita que a intelligentsia japonesa estabeleceu entre a condição da mulher e o nível de desenvolvimento da nação. Segundo ela, isso teve impacto na formação da figura da jovem estudante como a representante 'por excelência' (palavras de Levy) do Japão moderno. De fato, a jovem estudante era um novo ente social, uma mudança no perfil dos jovens impensável algumas décadas antes. Seu perfil social consistia em uma mistura de elitismo (pois não eram todas as meninas que estudavam), familiaridade com o cristianismo (pois as instituições de ensino femininas eram muitas vezes cristãs) e um discurso liberal altamente escandalizador para os parâmetros da época.

⁷⁰ Levy, *op. cit.*, p. 51.

De fato, Levy tem toda razão ao afirmar a novidade do ser social ‘a jovem estudante’. O problema começa, acreditamos, quando passa a tratar essa figura como o símbolo por excelência da modernidade japonesa. Por um motivo simples: se a jovem estudante constituía um novo tipo social, isso se deve ao fato que praticamente *toda a população*, em algum grau, estava sendo recriada em termos de novas classes sociais. Apenas para citar o fato mais notório, a antiga classe samurai fora simplesmente abolida em Meiji, seus membros passaram a ser civis comuns. Além disso, a antiga e institucionalizada hierarquia social de Tokugawa (em ordem de prestígio social: samurai, artesão, agricultor, comerciante) também foi abolida em nome da igualdade. A jovem mulher ‘emancipada’ (com muitas aspas), diante desse quadro de verde ira convulsão social não parece ser a representante por excelência da modernidade nipônica.

A reorganização social do Japão da era Meiji é de uma magnitude e escala talvez sem paralelo em toda a história mundial. Nesse sentido, quase qualquer pessoa poderia representar o novo Japão, e se a mulher tem certo

destaque (e tem mesmo, como Levy prova), isso é um destaque e nada mais. O esforço de ver a jovem estudante como símbolo da nação moderna é de Levy e não, por exemplo, de Futabatei.

Afinal, lembre-se o óbvio: *Ukigumo* é sobre Bunzô, o foco está nele. E ele é tão socialmente novo quanto ela. Seu drama, na verdade, é mais premente - ele está entre uma época que morreu (Tokugawa), mas ainda deixa resquícios (a moral samurai), e uma nova (a burguesa) que ainda não se estabeleceu por completo, nem foi plenamente internalizada por seus membros. A figura de Bunzô também é uma 'novidade social', e das mais gritantes.

Levy elenca em seu estudo uma série de romances que lidam com a figura da jovem estudante como símbolo da modernidade japonesa : *Ukigumo* (o que é discutível como acabamos de ver), *Shojobyo* (de Tayama Katai). Há de fato uma linhagem dessas sereias que encantam os homens com sua familiaridade com o ocidente e sua facilidade com as línguas estrangeiras. É um tema verdadeiro da formação da literatura moderna japonesa que Levy acertadamente localizou e analisou. Contudo, obviedades às vezes precisam

ser ditas. Qualquer olhar rápido pelas obras mais significativas de Meiji logo revela: a maioria das personagens centrais são jovens estudantes do sexo masculino, uma novidade social em si só: 浮雲 *Ukigumo* (1887), 舞姫 *Maihime* (1890, de Mori Ôgai), 金色夜叉 *Konjiki Yasha* (1897, de Ozaki Kôyô), 破壊 *Hakai* (1906, de Shimazaki Tôson), 三四郎 *Sanshiro* (1908, de Natsume Sôseki), それから *Sorekara* (1909, de Natsume Sôseki), ヱイタセクスアリス *Vita Sexualis* (1909, de Mori Ôgai), 青年 *Seinen* (1910, de Mori Ôgai), 雁 *Gan* (1911, de Mori Ôgai). É o cânone, sem dúvida. E o cânone é formado por obras centradas em homens, o que não é nenhuma novidade no caso. A representatividade ‘por excelência’ que Levy atribui à jovem estudante é bastante discutível. Sem a ênfase que ela coloca, seria muito mais aceitável.

O próprio *Ukigumo* pode provar o que queremos dizer. Levy não consegue avançar muito na argumentação de que Osei é uma figura alegórica das mudanças pelas quais a nação passava e logo passa a discutir Bunzô. Aqui, novamente, analisar o que diz Levy é uma tarefa árdua: sempre correta em suas colocações e observações, sua ênfase cai em pontos com os quais não concordamos e, conseqüentemente, turvam a discussão.

Bunzô, argumenta Levy, é notoriamente ruim com as palavras. As cenas em que Bunzô não consegue se exprimir a contento formam uma verdadeira situação típica nesse romance. Ele se comunica mal na sua declaração de amor para Osei (rendendo uma cena de comédia), se expressa mal com Omasa, com Noboru.

Throughout *Ukigumo* Bunzô is characterized by his inability to manipulate spoken language: the refusal (and actual inability) to curry favor with his boss that contributes to Bunzô's loss of employment at the beginning of the story, his inability to defend himself from or mollify his aunt Omasa, a veritable genius of verbal warfare, his frequent reduction to stuttering and speechlessness in moments of highly charged emotion....Unlike Bunzl, the other main characters all share an easy facility with spoken language...⁷¹

⁷¹ Op. Cit. Levy, p. 68.

Dessa situação, Levy tira duas conclusões: uma brilhante e outra bastante problemática. A primeira diz respeito à natureza do delírio de Bunzô, que analisaremos mais à frente. A conclusão problemática de Levy é do papel da linguagem na construção da personagem de Bunzô.

Como Levy bem nota, a inabilidade verbal de Bunzô é a causa de todos os seus males. Mas o que ela significa? Levy oferece uma interpretação: marca de classe. É um argumento muito instigante, que merece ser considerado.

Levy começa notando que Bunzô é de origem samurai, fato que o narrador enfatiza e contrasta fortemente com a origem social das outras personagens:

A esposa Omasa...afirma ser filha de uma família respeitável de samurais, mas...temos nossas dúvidas

O mesmo é afirmado, com outras palavras, a respeito de Noboru. O pai de Bunzô, contudo foi samurai, com ligação direta com o Bakufu, o governo

central do xogunato. Com a finalização forçada de sua classe, esse senhor simplesmente não consegue dar uma direção nova a sua vida e deposita todas as suas esperanças no filho Bunzô. Levy tenta localizar o fracasso da readaptação do pai de Bunzô na linguagem, colocando essa como causa dos problemas dos samurais na nova sociedade. A citação precisa ser um pouco longa:

Bunzô's father is unable to rise after the Meiji Restoration because of his inability to shed an outmoded class identity, a dilemma constituted in part by the distinction between spoken and written language. His mouth is weighted down by *sayô shikaraba*, shorthand for the punctilious language of the samurai class...Bunzô's father cannot manipulate the spoken language of commercial negotiations alluded to by *hei* (yes sir/yes'm). From the perspective of his class, *hei* is an obsequious merchant expression, a vulgar and deceptive performance of servility undertaken in the interest of personal profit. Yet in a world no longer defined by a stable hierarchy, this inability to

treat spoken language as the malleable stuff of verbal performance, rather than the strictly defined terms of *self-representation*, renders what was once a solid bedrock for social identity into deadlly economic albatross⁷².

Expliquemos, ao nosso entender, o argumento de Levy nesse parágrafo.

Note-se que a relação de causa e efeito que ela estabelece é bastante confusa.

O pai de Bunzô é 'incapaz de abandonar uma identidade de classe antiquada'.

Portanto, ele não consegue empregar a linguagem mercantil (leia-se burguesa) exigida pelas novas relações sociais da nova era, pois seria a manifestação de uma 'performance de servilismo'. Não conseguindo falar como um burguês, ele não consegue viver como um, diríamos. Mas Levy parece dizer o contrário: ele não consegue viver como um burguês por não conseguir falar como um, pela sua inabilidade de 'tratar a língua falada como o meio maleável de uma performance verbal'. De fato, ele insiste em usar a linguagem como uma marca de classe e não um meio de transação comercial – isso, contudo, não é inabilidade linguística, é uma recusa interna, uma forma de se resguardar contra

⁷² Levy, *op. cit.*, p.71-2.

uma total dissolução de personalidade face à nova realidade social. A recusa em falar como um burguês é *sintoma*, não causa de sua inadaptação.

Estes são portanto os elementos que compõem a primeira parte de Ukigumo. Trata-se da apresentação do mundo narrado e dos conflitos iniciais. Já na segunda parte, temos o foco colocado sobre a hesitação de Bunzô em agir. Bunzô passa por um doloroso processo em que descobre que o amor de Osei não é tão sólido como imaginava. Isso desorganiza sua percepção de mundo por completo, e retira todo seu poder de ação. Esta segunda parte, por consequência, é quase que desprovida de desenvolvimento de enredo, sua marca maior sendo a da hesitação.

Quando o conflito vem, ao fim da segunda parte, ele se materializa na forma de uma oferta de Noboru, a fim de intermediar uma reconciliação entre Bunzô e o chefe da repartição. É o momento mais tenso do conflito, o núcleo duro da questão a ser enfrentada. A oferta é recusada de imediato, o que não causa surpresa alguma. Mais tarde, Omasa pede que Bunzô a reconsidere, o que também está dentro do esperado. Para ele o choque vem quando Osei, que

ele até então imaginara compartilhar a sua visão das coisas, aconselha-o a aceitar a oferta de Noboru:

‘Mas se eu for conversar com o chefe, tenho que primeiro falar com Noboru...’

‘Qual o problema de pedir para ele?’

‘Você está falando para eu pedir para o Noboru?’

Bunzô se alterou nesse momento, a cor de seu rosto mudou.

‘Não estou te dando ordens nem nada, estou só pedindo.’

‘Para o Noboru?’

Bunzô repetiu, duvidando de seus ouvidos. ⁷³

Neste ponto, um tema que viera sendo desenvolvido paralelamente, a idealização romântica de Osei, assume a dianteira e toma o lugar central do romance. Referíamos-nos a isso quando dissemos que a temática de *Ukigumo*

⁷³ 「それに課長の所へ往こうとすれば是非とも先づ本田に依頼をしなければなりません。。。」「宜いぢやありませんか、本田さんに依頼したって。」「工、本田に依頼をしろと。」ト云った時は文三はモウ今迄の文三でない、顔色が些し変わっていった。」「命令するぢやありませんがネ、唯依頼したって宜いぢやありませんか、と云うの。」「本田に。」ト文三は恰も我耳を信じないやうに再び尋ねた。

flutua. Sintoma dessa viravolta é o estranho raciocínio que Bunzô faz ao considerar a possibilidade de pedir o emprego de volta ao antigo chefe: *“Por Osei, por sua mãe, Bunzô podia até ferir sua consciência e ir bajular o chefe. Mas por mais premida que fosse a situação, Bunzô preferia morrer a ter de pedir algo para Noboru.”*⁷⁴ Note-se que a submissão, recusada ao longo do romance por princípio, começa aqui a ser acomodada com as necessidades locais, e suas baixezas perdem o que tinham de negativo. Poderia se tratar de uma evolução da personagem, uma tomada de consciência das demandas do dia – mas não. Descrita da forma que está (antagonismo absoluto em relação a Noboru, o rival no amor), o núcleo duro da personagem entra em contradição, acarretando numa mudança de tema. O que um comentador vê como um defeito de caráter da personagem (*“Em outras palavras, a ética de Bunzô é aquela que admite pedir algo para o ‘déspota da liberdade’ de seu chefe, se for para o bem de Osei e sua mãe, mas que prefere morrer a pedir algo para Honda Noboru, seu rival no amor”*⁷⁵) é na verdade um problema de estrutura do

⁷⁴ 老母の為お勢の為なら、或は良心を傷けて自重の気を拉いで課長の鼻息を窺ひ得るかも知れぬが、いかに窮したればと云って苦しいと言って。。。昇に、今更手を杖いて一着を輸する事は、文三には死しても出来ぬ。

⁷⁵ 「すなわち、恋仇きである本田に頼むことわ死んでも出来ぬ、「自由主義の圧政家」である課長に入るのなら「是ばかりで犠牲（お勢と老母の）になったとて敢て小膽とわいれまい」というのが文三の論理である。」 In MIZUNO, Kiyoshi. *Idem*, p.42.

romance.

Pois daqui em diante (terceira parte), o romance se ocupará da tomada de consciência de Bunzô da verdadeira natureza de Osei e da situação que o rodeia. A terceira parte do livro, portanto, simplesmente não responde às duas primeiras. Desaparecem a burocracia e seus mecanismos, assim como as linhas de força que separavam as personagens em seus campos.

A tarefa desse narrador será a de organizar e transmitir a vida mental de Bunzô. Como exemplo, veja-se uma seqüência de parágrafos extraída do Capítulo XI:

A. Se perguntarmos o porquê que ele se perguntava ‘Mas enfim o que foi que houve’, começemos a explicação por aqui...

B Mas, aí, Bunzô *que não tinha culpa de nada, inocente*, teve que se desculpar... Até um momento atrás a mesma pessoa que dizia ‘ *minha filha é a esposa dele, Bunzô é o marido de minha*

filha', quando ouviu da demissão mudou completamente e desistiu de nos casar... Ela parecia propositadamente querer cortar o vínculo entre ele e Osei... *Muito estranho.*

C. Ao perceber isso, a raiva de Bunzô dispersou-se um tanto ⁷⁶

No trecho A ainda temos o autor enquanto criador do texto, explicitamente colocado como organizador do mundo narrado. Ele fala diretamente ao leitor, guiando-o com sua visão. O trecho B que lhe segue é de natureza completamente diversa e assinala a transição que queremos indicar. Aqui a voz de Bunzô, assinalada nas expressões em itálico, mistura-se à expressão do narrador, tornando-se difícil separar quem enuncia o quê. O narrador vê a situação com os olhos da personagem e usa da sua dicção para se expressar. Já no trecho C esse narrador desvincula-se de Bunzô e aparece

⁷⁶ 何故「どうしたものだろう」かとその理由を纏ねてみると。概略はまづ箇様で。(。。。)/それでいて、何故ア、罪も咎もない文三に手を杖かして謝罪さしたのであろう。(。。。) 二三分時前までは文三我女の夫、我女は文三の妻と思詰めていた者が、免職と聞くより早くガラリ気が渝って、俄に配合せるのが厭に成って。。故意に文三に立腹さして而して娘と手を切らせようとした。。どうも可笑しい。(。。。)/かう気が附いてみると文三は幾分か恨が晴れた (。。。)

de forma pura, narrando-o de um ponto de vista exterior e impessoal. Com exceção do autor visto em A, esse será o módulo operante do texto até o fim : trechos de mistura entre a voz do narrador e a da personagem, que constituem monólogo indireto livre, alternados com a análise mais distanciada e equilibrada da voz narrativa pura. Esse narrador, que às vezes mistura-se à voz de Bunzô, outras vezes se distancia e enxerga mais claramente que ele, empresta um tom dinâmico à narrativa da vida mental de Bunzô, que passa a ser o foco.

E de fato, a vida mental de Bunzô parece adquirir uma espécie de autonomia. Ele começa a delirar, perder o controle de condução de seus pensamentos. O contraste é bastante grande e, para prová-lo, citemos dois trechos. O primeiro, ainda das partes iniciais do romance, retrata a vida mental de Bunzô quando ele ainda está em pleno poder de suas faculdades. Trata-se de trecho da segunda parte do livro, onde o tom geral é o da hesitação:

Ele não podia entender. Ele não podia compreender porque

Osei estava tão indiferente a ele.

Ele tinha certeza que ela o amava. Nada mais poderia explicar a

mudança completa no comportamento dela nos últimos meses.

Ela não era mais uma menina superficial, mas uma jovem gentil e graciosa...Que outra explicação poderia haver...? Teria ela desafiado a própria mãe e defendido um estranho senão por amor?

E mesmo assim ela o havia decepcionado, a garota que ele havia jurado amar...Ela tinha testemunhado seu sofrimento, mas aceitara sua decisão de não sair de casa com total indiferença.

Bunzô tinha certeza que a nova atitude de Osei continha algum significado que ele não era capaz de apreender...Com um enorme esforço ele concentrou toda sua energia em analisar o comportamento dela...

Ele não progredia, não conseguia entender a frieza súbita de Osei. Sentiu toda sua força se esvaindo e incapaz de analisar o problema...De repente, ele se sentou: “E se for de Noboru que ela...?” Ele não ousou completar a ideia.

De onde tinha vindo essa suspeita? Tinha ela caído do céu ou brotado da terra? Era uma fantasia nascida de sua mania

persecutória?

A vida mental de Bunzô aqui é mostrada⁷⁷ como dotada de extrema lógica e ordenação. Ele se propõe a proceder com método para a análise do problema que enfrenta: como pôde Osei aceitar sair para passear com Noboru, quando este foi rude com Bunzô? Pois tal comportamento, para Bunzô, não casa com a certeza que ele tem que Osei o ama.

Ele procede por etapas lógicas, jogando hipótese após hipótese. Para Bunzô, o comportamento das pessoas é um texto estável, necessitando apenas da interpretação correta. Ele não admite a fluidez de vontades, o falar uma coisa e fazer outra. Osei, e aliás o mundo todo em volta de Bunzô, não é feito dessa lógica, contudo. Ao invés de se render às evidências, Bunzô fixa suas ideias cada vez mais e descarta tudo que não casa com elas.

Partindo do pressuposto que Osei o ama, pois sua leitura de mundo

⁷⁷ Minha análise nesse ponto não se prenderá ao papel do narrador nessas passagens. Abrevio, portanto, a versão original. Os dois trechos se encontram respectivamente nas páginas 117-9 e 209-18 de FUTABATEI, S. **Futabatei Shimei shû**. Tóquio: Kadokawa Shoten, 1971.

assim o diz, a hipótese de que talvez ela goste (na verdade? também? um pouco?) de Noboru é classificada como ilógica e despropositada: “De onde tinha vindo essa suspeita? Tinha ela caído do céu ou brotado da terra? Era uma fantasia nascida de sua mania persecutória?” A vida mental de Bunzô é ditada por ideias fixas, mas ainda assim, nessa primeira fase, é dotada de lógica.

Já no último capítulo do livro, os poderes mentais de Bunzô se esfacelam e as fantasias tomam o lugar da lógica. As ideias parecem ter vida própria e Bunzô é como o espectador de seus delírios:

Ao tentar escapar de seu sofrimento, ele perdeu toda a razão e sua imaginação escapou de seu controle. Ele era incapaz de controlar suas fantasias e, apesar de não ter descoberto nenhum plano para salvar Osei, ele começou a sonhar com o dia maravilhoso em que ela seria salva.

...

A concentração contínua em um só problema exaure a mente, ela perde o poder de julgar. Bunzô não conseguia impedir que

pedaços de ideias completamente desconectados invadissem sua mente.

Certa vez, quando ele estava deitado olhando o teto, de braços cruzados, o veio da madeira chamou sua atenção. "Parece uma marca criada por água corrente" ele pensou surpreso, ficando fascinado com a ideia e esquecendo completamente Osei...

Será que é isso que chamam de ilusão de ótica?... 'Acredito que *Illusion* de Sully foi o livro mais interessante que já li, terminei em dois dias...

Não há aparente relação entre Sully e Osei, mas nesse momento ela brotou em sua mente. Ele gritou como se tivesse sido atingido em uma ferida.

Aquele que era antes o exemplo do método lógico do raciocínio encontra-se aqui como que à mercê das fantasias de sua mente, sem nenhum poder de controle sobre elas. A livre associação passa a ser o modo de funcionamento da mente de Bunzô, um fato que seguramente deve ser levado em conta a fim de analisar sua situação emocional. Menos que um texto a ser

interpretado logicamente, o mundo exterior fornece elementos dispersos que sua mente encadeia sem lógica aparente. Ele não mais realiza uma leitura, mas como que *sofre* uma exposição a imagens com vida própria.

A parte final de *Ukigumo* ocupa-se, portanto, com a mente de Utsumi Bunzô e a ação do enredo, *que passa a ocorrer paralela e independentemente dele*. O foco da ação cai em Osei e Noboru. Bunzô só existe como observador – o texto nos apresenta a gradual complexificação da sua mente.

Nas primeiras partes do romance Bunzô enxerga Osei com as tintas do romantismo: idealiza-a no plano sentimental⁷⁸ e intelectual, esse último aspecto, aliás, ridicularizado pelo autor desde o início.⁷⁹

A esse respeito veja-se o importante capítulo XVI, longo demais para ser citado, mas que assinala a visão mais adulta que Bunzô tem da situação. Apesar de ser tido como o primeiro herói moderno da literatura japonesa, por

⁷⁸ Diversas vezes, Bunzô fantasia atitudes românticas da parte de Osei (ver, por exemplo, Capítulo XI).

⁷⁹ Capítulo 3.

sua reflexividade, a consciência de Bunzo nesses capítulos finais está na verdade ocupada com a apreensão não de si, mas do outro (Osei). A situação é mais elaborada do que parece: temos um narrador esforçado em apreender uma mente (Bunzô) engajada, por sua vez, no ato de apreender a mente de um terceiro (Osei). A complexidade da situação explica a riqueza dos capítulos finais, bem como a sensação com que fica o leitor ao fechar o livro de que sabemos mais sobre Osei do que sobre Bunzô. Sua consciência está focada nela, não em si.

Quando sua separação de Osei se torna definitiva, Bunzô passa a adquirir um tipo de clarividência. Mas esta clarividência é em relação à família Sonoda e Osei, não tem nada relacionado com sua própria trajetória ou atitudes. Ver a feiura da família Sonoda e a leviandade de Osei... é um sinal de 'renascimento' de Bunzô. Mas esses fatos são dados desde o início pelo texto, trata-se apenas do fato que ele que passa a enxergar a verdade, agora que as nuvens da paixão dispersaram.⁸⁰

⁸⁰ お勢の離反が決定的になって、文三は初めて一種の「識認」を得る。しかしそれは園田家お

Se os capítulos finais são admiráveis pela destreza em que voz do narrador e de Bunzô se fundem para criar uma nova apreensão do real, é também verdade que em nada isso corresponde ao conflito inicial, como já dissemos várias vezes. O enredo passou a acontecer em outro núcleo do romance, deixando a personagem central como mero observador.

Esta terceira parte portanto pode ser rotulada como a etapa de interiorização. Tivemos a intenção de mostrar que cada parte de *Ukigumo* trabalha o material de maneira distinta, acarretando certas discontinuidades. O conflito burocracia versus meritocracia desaparece, a personagem central perde a centralidade e o fim do romance é, vamos admitir, ambíguo. Por outro lado, essa autonomia entre as partes é testemunha da liberdade com que Futabatei trabalhou seu material, deixando cada etapa desenvolver-se sem amarras, ao sabor dos acontecimentos.

よびお勢に関する認識であって、決して自分自身の進路や態度についてではない。本田に侵食されつつある園田家の醜悪さやお勢の「軽躁」が見えてきたことは、たしかに彼の「変生」を示す微候かもしれない。だがそれらはテキストでは最初から与えられていた特徴であり、「情欲の曇が取れ」たによって、彼がようやく本来の姿を直視し得たにすぎない /n. Togawa, Shinnsuke. Futabatei Shimei Ron. Tóquio: Chikuma Shobô, 1984, p 102.

Terminemos por afirmar que *Ukigumo*, por sua novidade mesmo, não causou impacto quando de sua publicação. Foi preciso esperar que o movimento do naturalismo japonês, no início do século XX, redescobrisse essa obra. Tal redescoberta, por sua vez, teve impacto na ficção que então se praticava – esse, porém, já é outro assunto.

Bibliografia

BERGER, P. L. **Un mundo sin hogar: modernización y conciencia**. Santander: Editorial Sal Terrae, 1979.

COHN, D. **La transparence interieure**. Paris: Seuil, 1981.

DOYLE, C. **The sign of four**. Londres: Penguin Classics, 2001.

FUTABATEI, S. **Futabatei Shimei Zenshû**. Tóquio: Iwanami Shoten, 1989.

FUTABATEI, S. **Futabatei Shimei shû**. Tóquio: Kadokawa Shoten, 1971.

HIBBETT, H. **The floating word in Japanese fiction**. Tóquio: Tuttle, 2002.

HARVEY, W. J. **Character and the novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1965.

HIROTSU, R. *Shinchurô*. In: **Meiji Bungaku Zenshû**, vol 19. Tóquio: Chikuma Shobô, 1965-1983, p. 126.

HASHIURA, H. "Futabatei Ukigumo no jinbutsuzokei". In: **Miyagi Gakuin Joshidaigaku Kenkyûronnbunshû**, 1960.

KARAKI, J. "Ukigumo to sono jidai". In: **Bungaku**, ano 2, número 10, 1934. p. 97.

KAMEI, H. **Futabatei Shimei: Sensô to kakumei no hôrôsha**. Tóquio: Shintensha, 1986.

KAMEI, H. **Kansei no henkaku**. Tóquio: Kodansha, 1983.

KUBO, Y. *Kindai bungaku ni okeru jojutsu no sochi: meiji sakkatachino rikkyakuten wo megutte*. In: **Bungaku**. 52,4; abril, 1984, p. 72.

KIMURA, A. (org). **Meiji bungaku zenshû**. Tóquio: Chikuma Shobo, 1972.

KORNICKI, P. **The reform of fiction in Meiji Japan**. Londres: Ithaca, 1982.

LEVY, I. **Syrens of the Western shore**. Columbia: Columbia University Press, 2010.

MIZUNO, A. Stylistic norms in the early Meiji period: from Chinese influences to European Influences. In: Sato-Rossberg (org). **Translation and translation studies in the Japanese context**. Leeds: University of Leeds, 2012, p. 42.

MIYOSHI, Y. “Ukigumo to Maihime”. In: **Kadokawa kokugo Tsûshin**, Tóquio, 1967, p, 98.

NOGUCHI, T. **Shôsetsu no nihongo**. Tóquio: Chuô Kôron Shinsha, 1980.

NITOBÉ, I. **Bushidô: alma do samurai**. São Paulo:Tahyu, 2005.

OZAKI, K. *Fûryû Kyô Ningyô*. In: **Meiji no Bungaku**, vol X. Tóquio: Chikuma Shobo, 2000, pp 65-112.

RYAN, M. **Japan´s first modern novel: Ukigumo of Futabatei Shimei**. Michigan: University of Michigan, 1990.

SHIRANE, H. (org). **Early modern Japanese literature**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2002.

TSUBOUCHI, S. *Shinmigaki Imotose Kagami*. In: **Meiji Bungaku Zenshu**, vol. 16. Tóquio: Chikuma Shobô, 1965-1983.

TOMASI, M. "Quest for a new written language". *In: Monumenta Nipponica*, Vol. 54, no. 3, 1999, pp 12-56.

YAMADA, B. "Musashino". *In: Meiji no bungaku*. Tóquio: Chikuma Shobo, 1965-1983, pp 88-127.

YAMAMOTO, K. "Ukigumo no Utsumi Bunzô". *In: Bungei*: n. 10, 1953, p. 97.

TANIKAWA, K. **Kotoba-no yukue**. Tóquio:Heibonsha, 1993.

TOGAWA, S. **Futabatei Shimei Ron**. Tóquio: Chikuma Shobô, 1984.