

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa

RODRIGO TADEU DE ARAÚJO SANTOS

**Escrita autobiográfica e experiência de leitura em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, de Ōe
Kenzaburō**

Versão corrigida

São Paulo
2023

RODRIGO TADEU DE ARAÚJO SANTOS

Escrita autobiográfica e experiência de leitura em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, de Ōe
Kenzaburō

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Neide Hissae Nagae

Financiamento: CAPES

São Paulo

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Rodrigo Tadeu de Araújo Santos

Data da defesa: 16/02/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Neide Hissae Nagae

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/03/2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237e Santos, Rodrigo Tadeu de Araújo
Escrita autobiográfica e experiência de leitura em Jovens de um novo tempo, despertai!, de Oe Kenzaburo / Rodrigo Tadeu de Araújo Santos; orientadora Neide Hissae Nagae - São Paulo, 2023.
128 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. LITERATURA JAPONESA. 2. CRÍTICA LITERÁRIA. I. Nagae, Neide Hissae, orient. II. Título.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo da escrita de Ōe Kenzaburō (1935 –) tendo por foco o livro *Atarashii hitoyo mezameyo* (1983), publicado em tradução para o português como *Jovens de um novo tempo, despertai!* (2006). Os textos reunidos no livro apareceram originalmente em diferentes revistas literárias mensais entre 1982 e 1983, e se aproximam na perspectiva do narrador em primeira pessoa que, a partir da leitura da obra de William Blake (1757 – 1827), busca entender acontecimentos passados e presentes de sua vida, especialmente em torno da convivência com o filho mais velho com deficiência, que no início do livro está para fazer vinte anos e se tornar adulto legalmente. O protagonista é um escritor que remete em muitos pontos à figura de Ōe, cujo filho Hikari estava para fazer vinte anos na época e cujas obras são citadas e comentadas como se fossem obras do narrador. Se aspectos como esses podem convidar a uma leitura do livro como uma obra autobiográfica ou, no contexto japonês, como uma espécie de romance-do-eu (*watakushi shōsetsu*), outros elementos composicionais dos textos subvertem esse tipo de leitura. Este estudo parte, assim, da consideração do posicionamento de Ōe em relação à literatura de cunho autobiográfico, particularmente o romance-do-eu japonês, para em seguida discutir alguns elementos fundamentais e interrelacionados na composição do livro, como a linguagem poética, a caracterização do narrador e a intertextualidade, que juntos desfamiliarizam o romance-do-eu. Esse processo de leitura mobiliza tanto discussões teóricas recorrentes no estudo da literatura contemporânea, como a intertextualidade e a autoficção, quanto questões de história literária e política no contexto específico do Japão moderno, circulando especialmente entre as décadas de 1960 e 1980, período em que Ōe se estabeleceu como escritor e o Japão passou por importantes transformações econômicas e sociais. Sem perder de vista a singularidade de *Jovens de um novo tempo, despertai!* como obra literária, as abordagens propostas aqui permitem uma melhor compreensão das preocupações de Ōe no contexto da Era Atômica e seu interesse por Blake, tanto para o confronto de crises individuais quanto para a sobrevivência no Japão da década de 1980.

Palavras-chave: Ōe Kenzaburō, literatura japonesa contemporânea, Japão pós-guerra, escrita autobiográfica, intertextualidade

ABSTRACT

This thesis is a study of the writing of Ōe Kenzaburō (1935 –) focusing on *Atarashii hitoyo mezameyo* (1983), translated into Portuguese as *Jovens de um novo tempo, despertai!* [*Rouse Up O Young Men of the New Age!*] (2006). The texts collected in this book were originally published in different monthly literary magazines between 1982 and 1983, but are brought together in the perspective of the first-person narrator who, through his reading of the works of William Blake (1757 – 1827), seeks to understand episodes both past and present in his life, specially those concerning the coexistence with his elder son who has a mental disability and is about to turn twenty and become an adult. The protagonist is a writer who reminds us in many ways of Ōe himself, whose son Hikari was indeed approaching his twentieth birthday by that time and whose works are quoted and commented by the narrator as if they were his. While aspects such as these may invite the reader to consider the book as an autobiographical work or, in the Japanese context, as a so-called "I-novel" (*watakushi shōsetsu*), other compositional elements of the texts subvert this kind of reading. This study begins, thus, with a consideration of Ōe's point of view regarding autobiographical writing, particularly the Japanese I-novel, to then discuss some fundamental and interrelated elements in the composition of the book, such as the poetic language, the characterization of the narrator and intertextuality, which seem to work together in defamiliarizing the I-novel. This process of reading sets in motion several theoretical discussions that recur in the study of contemporary literature, such as intertextuality and autofiction, as well as questions of literary and political history in the specific context of modern Japan, specially the period between the late 1950s and the 1980s, in which Ōe established himself as a writer and Japan went through important economical and societal changes. Without losing sight of the singularity of *Rouse Up O Young Men of the New Age!* as a literary work, the approaches attempted here allow for a better understanding of Ōe's concerns in the context of the Atomic Age and his interest in Blake, both for confronting his individual crisis and for surviving in Japan in the 1980s.

Keywords: Ōe Kenzaburō, contemporary Japanese literature, post-war Japan, autobiographical writing, intertextuality

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Publicação original dos textos de *Atarashii hitoyo mezameyo*. Fonte: autor (2020).

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 – Sobre o romance-do-eu: Ōe Kenzaburō na década de 1960	22
Capítulo 2 – A escrita vertiginosa de <i>Jovens de um novo tempo, despertai!</i>	42
Capítulo 3 – William Blake no Japão da década de 1980	63
Capítulo 4 – Lugares da literatura: o narrador de <i>Jovens de um novo tempo, despertai!</i>	87
Considerações finais	110
Referências bibliográficas	116

Introdução

Ao longo de uma atividade literária e intelectual que atravessa mais de meio século, Ōe Kenzaburō (1935 –) vem desenvolvendo uma teia complexa de relações entre sua vida, seus livros, suas experiências de leitura e os acontecimentos e problemas que marcam a vida no mundo contemporâneo. Nascido na vila Ōse, na província de Ehime, ilha de Shikoku, em 31 de janeiro de 1935, Ōe começou os estudos durante a guerra, mas ingressou no ensino ginásial já no início da ocupação americana, em 1945. Inspirado pela leitura do trabalho do francólogo Watanabe Kazuo (1901 – 1975), decidiu estudar literatura francesa e ingressou no curso de Letras Francesas da Universidade de Tōkyō em 1954, graduando-se em 1959 com uma monografia sobre Jean-Paul Sartre (1905 – 1980). Enquanto ainda era estudante, começou a publicar contos em revistas literárias pelos quais logo se tornou reconhecido, como "Shisha no ogori" [A arrogância dos mortos] (1958) e, mais notavelmente, "Shiiku" [Animal de cria] (1958), pelo qual recebeu o Prêmio Akutagawa. Suas primeiras obras já levantam questões importantes no contexto do Japão do pós-guerra, desde a experiência da guerra do ponto de vista de crianças vivendo em uma vila interiorana, como é o caso de "Animal de cria", passando pelas relações complicadas entre japoneses e soldados americanos durante a ocupação americana¹, em "Ningen no hitsuji" [O homem carneiro] (1958), até a atmosfera de impotência e apatia entre os jovens vivendo no presente. Já nesses primeiros trabalhos o autor trabalha certos temas e personagens inspirados em sua própria experiência, como o retrato da infância na vila de Shikoku e os protagonistas estudantes. Após se casar em 1960 com Itami Yukari, um acontecimento impactante na vida do casal, e que também afetou profundamente sua obra subsequente, foi o nascimento do primogênito Hikari, que veio ao mundo em 1963 com uma anomalia de formação cerebral. A situação do nascimento, elaborada por meio da ficção, inspirou obras como o romance *Kojintekina taiken* [Uma questão pessoal] (1964), e a partir de então a imagem de um pai enfrentando o mundo junto de seu filho com deficiência se tornou uma característica recorrente, mas nunca estagnada, de sua obra. Esse aspecto é frequente lido como autobiográfico, mas tais personagens são retratados sempre com variados graus de ficcionalização, na medida em que a situação e proximidade do filho não permitem uma abordagem unívoca e simplificadora, e com frequência impelem os protagonistas dessas obras a reconsiderarem seus próprios hábitos, percepções do mundo e as maneiras como interagem com o filho. Em paralelo à obra ficcional, Ōe se dedicou desde cedo à escrita de ensaios e reportagens em que discute a situação contemporânea e acontecimentos nacionais e internacionais recentes, não só no

¹ A ocupação americana no Japão durou oficialmente entre 1945 e 1952, e em Okinawa foi até 1972, mas nos dois casos o alinhamento com os Estados Unidos continuou efetivamente depois disso.

mundo literário. O primeiro fruto mais famoso desse tipo de escrita são as reportagens reunidas em *Hiroshima Nōto* [Notas de Hiroshima] (1965)², e Ōe permaneceu envolvido em movimentos de protesto, como os relacionados à energia nuclear, inclusive na época do desastre de Fukushima em 2011, e movimentos em defesa do artigo 9 da Constituição Japonesa, referente à renúncia à guerra. Essas questões aparecem frequentemente entrelaçadas em sua obra ficcional, de modo que a discussão destas acaba levando à consideração também da atividade de Ōe como intelectual.

Para apresentar um olhar geral sobre sua produção literária, aproveitarei a classificação utilizada por Enomoto Masaki, que parafrasearei aqui. Essa divisão distingue três períodos: o primeiro abarca desde a primeira obra, como as mencionadas acima, até a publicação de *Uma questão pessoal* em 1964. Nesse período se destacam temas como a alienação, sensação de impotência, situações de fechamento e isolamento no mundo atual, mas também receberam atenção as declarações em contextos não-literários de Ōe como um líder de opinião entre os jovens. Entre as obras representativas desse período, Enomoto menciona o primeiro romance, *Me mushiri ko uchi* [Arrancar os brotos, atirar nas crianças] (1958), que retrata um grupo de jovens marginalizados na sociedade japonesa que se isola em uma vila de um vale em meio a sinais de uma epidemia, e *Okuretekita seinen* [O jovem que chegou tarde] (1962), que investiga na forma de autobiografia ficcional a identidade de um jovem provinciano vivendo no período caótico do pós-guerra. Os marcos divisórios que marcam a passagem para o segundo período seriam a primeira reunião de ensaios *Genshukuna tsunawatari* [Na solene corda-bamba] (1965), os textos de *Hiroshima nōto* e a viagem para os Estados Unidos no mesmo ano de 1965. O segundo período, mais voltado para a forma do romance, vai desde *Man'en gannen no futtobōru* [Futebol americano no ano 1 da era Man'en]³ (1967) até *Dōjidai gēmu* [O jogo contemporâneo] (1979), obras que apresentam maior densidade e complexidade de elaboração. Em *Man'en gannen no futtobōru*, por exemplo, dois irmãos com personalidades contrastantes retornam a sua terra natal em uma vila na ilha de Shikoku, onde buscam entender melhor a história de seus antepassados, especialmente o bisavô e seu irmão, que estiveram envolvidos em uma revolta camponesa ocorrida em 1860, poucos anos antes da Renovação Meiji. O irmão mais novo busca inspiração na figura do irmão do bisavô e no que

² No verão de 1963, algumas semanas após o nascimento do filho, Ōe foi a Hiroshima para acompanhar a 9ª Conferência Mundial contra Bombas Atômicas e de Hidrogênio, sobre a qual escreveria uma reportagem. A esta se seguiu uma série de ensaios relacionados às condições das vítimas da bomba atômica lançada em 1945 na cidade, publicados entre 1963 e 1965 e reunidos no livro *Hiroshima nōto* (1965). Os ensaios acabam também assumindo uma perspectiva existencialista conforme Ōe fala sobre a dignidade dos indivíduos apresentando pessoas que foram diagnosticadas com leucemia decorrente da exposição à radiação e que ainda assim lutam para sobreviver, médicos que passaram a vida cuidando de pessoas afetadas pela bomba, embora eles mesmos estivessem entre as pessoas afetadas, ou pessoas que acabaram saindo da província de Hiroshima por não quererem ser rotuladas como vítimas da bomba (*hibakusha*), mas acabaram sofrendo consequências que não foram logo diagnosticadas como relacionadas à bomba, pois nem todos os hospitais possuíam o mesmo conhecimento dos especialistas médicos que trabalharam e pesquisaram em Hiroshima.

³ Publicado em tradução indireta para o português como *O Grito Silencioso* pela Francisco Alves Editora (1986).

imagina sobre sua atuação na revolta camponesa para tentar encenar uma nova revolta no presente, em 1960, sobrepondo as duas temporalidades. Já *Dōjidai gēmu* expressa de maneira múltipla, a partir de seis eixos espaço-temporais, as lendas e histórias transmitidas no topos da vila do vale, desenvolvendo um modelo histórico situado nas margens em relação à história e cultura centralizadas e oficializadas do Japão. No terceiro período se incluem desde *'Rein tsurī' o kiku onnatachi* [Mulheres que ouvem a Rain Tree] (1982) até a trilogia *Moeagaru midori no ki* [A árvore verde em chamas] (1993-1995) que, na época, Ōe declarara que seria seu último romance. Nesse período se tem um retorno às formas curtas, destacando-se a composição de livros de contos em série, que voltarei a comentar, como *'Rein tsurī' o kiku onnatachi*, mas também incluiu romances importantes como *Natsukashii toshi e no tegami* [Cartas para os anos saudosos] (1987). Os dois principais eixos mais recorrentes nesses livros, e frequentemente entrecruzados, são, de um lado, narrativas em primeira pessoa com marcados elementos autobiográficos e mais voltadas para a vida cotidiana e, de outro lado, obras unificadas no tema da reconstrução, por meio do pensamento mitológico, da topografia do vale no meio da floresta e suas lendas (ENOMOTO, 1995, pp. 14 – 16). Quando Enomoto publicou seu estudo, ainda era incerto se Ōe voltaria a publicar obras literárias após ter declarado que *Moeagaru midori no ki* seria seu último romance⁴. Alguns anos depois, no entanto, apareceu o romance *Chūgaeri* [Salto mortal] (1999), que pode ser considerado o início de o que seria o quarto período de sua produção, estendendo-se até a última obra publicada até o momento, *Bannen yōshiki shū/In reito sutairu* [Em estilo tardio] (2013). Entre os aspectos que se destacam nas últimas obras estão a perspectiva do envelhecimento e as investigações de história pessoal transitando entre o autobiográfico e o ficcional, agora partindo da nova figura de Chōkō Kogito como um tipo de alter-ego do autor – sem com isso deixar de questionar acontecimentos que ultrapassam o plano individual.

O foco deste trabalho é a obra *Atarashii hitoyo mezameyo* [Jovens de um novo tempo, despertai!⁵], publicada como livro em 1983, de modo que, segundo a divisão acima, estaria incluída no início do terceiro período, do qual se tornou uma das mais conhecidas. Antes de falar desse livro, e para situá-lo melhor nesse período, comentarei resumidamente alguns percursos importantes na atividade de Ōe na segunda metade da década de 1970 que continuariam como pontos de referência

⁴ A declaração de Ōe apareceu no jornal *Asahi* de 17 de setembro de 1994. A partir de entrevistas e ensaios dessa época, Enomoto entrevê dois motivos principais por trás dessa decisão: o motivo mais literário seria a percepção de que *Moeagaru midori no ki* reuniria as grandes temáticas e o mundo que Ōe vinha criando em suas obras, trazendo assim uma sensação de fechamento; o motivo mais pessoal seria, além de estar chegando a uma idade mais avançada, o fato de seu filho Hikari ter produzido dois álbuns de composições musicais, demonstrando ser capaz de expressar seus próprios sentimentos, o que fez com que Ōe questionasse certa perspectiva que mantivera até então, de que também realizava a atividade expressiva pelo filho (ENOMOTO, 1995, pp. 7 – 11).

⁵ Título adotado na tradução de Leiko Gotoda publicada em 2006 pela Companhia das Letras. Falarei mais sobre a escolha de tradução no capítulo 2.

nos anos seguintes. Desde o começo dessa década Ōe já se estava engajado em questões prementes em nível nacional e internacional, como por exemplo a situação de Okinawa, a sobrevivência na era nuclear e o movimento em defesa do poeta Kim Jiha (1941 – 2022), que fora condenado à morte pelo governo ditatorial sul-coreano de Bak Jeonghui. Em 1976, Ōe foi professor visitante no El Colegio de México, estadia que influenciou sua perspectiva multiculturalista e que inspirou algumas de suas obras literárias posteriores⁶. Nesse período, também se aproximou de vários intelectuais japoneses renomados de sua geração, por exemplo na edição especial da revista *Sekai* de julho de 1977 intitulada "Bunka no genzai – sono kasseika no tame ni" [A cultura hoje – Por sua revitalização], em uma discussão na qual também participaram figuras como o arquiteto Isozaki Arata (1931 – 2022), os compositores Takemitsu Tōru (1930 – 1996) e Ichianagi Toshi (1933 – 2022), o diretor de cinema Yoshida Kijū (1933 – 2022), o antropólogo Yamaguchi Masao (1931 – 2013), o poeta Ōka Makoto (1931 – 2017) e o escritor Inoue Hisashi (1934 – 2010), entre outros. A colaboração com muitos deles continuou de diversas maneiras nos anos seguintes, como na participação do comitê editorial da série de livros *Sōsho bunka no genzai* [Coleção A cultura hoje], publicada pela editora Iwanami entre 1980 e 1982, e na revista sazonal *Hermes* (1984-1997), da qual foi colaborador editorial junto de Isozaki, Ōka, Takemitsu, Yamaguchi e do filósofo Nakamura Yūjirō (1925 – 2017). Ainda em 1979 fez também uma viagem à Indonésia em companhia de Nakamura, Yamaguchi e Inoue, que inspira um dos episódios na última parte do livro *Jovens de um novo tempo, despertai!* – livro em que alguns desses nomes podem ser reconhecidos pelas iniciais.

Entre as pessoas mencionadas acima, uma das mais diretamente influentes nesse período foi Yamaguchi Masao, em cujo livro *Bunka to ryōgisei* [Cultura e ambivalência] (1975) Ōe encontrou novos questionamentos teóricos relacionados ao estruturalismo, o formalismo, a lógica do "centro e periferia" (*chūshin to shūen*) e o pensamento de Mikhail Bakhtin, entre outros, que incorporaria em sua própria metodologia literária no livro *Shōsetsu no hōhō* [O método da ficção] (1978). De janeiro de 1978 a dezembro de 1979, Ōe ficou ainda encarregado da coluna literária do jornal *Asahi*, de modo que as atividades de crítica, teoria e produção literária ficaram entrelaçadas na segunda metade da década. Os principais produtos literários desse entrelaçamento foram os romances *Pinchirannā chōsho* [O memorando do corredor substituto] (1976) e, especialmente, *Dōjidai gēmu*. Nelas, entretanto, o emprego consciente de noções como a de carnavalização e o realismo grotesco emprestadas de Bakhtin, entre outras, acabou ficando em primeiro plano como um elemento excessivo, de modo que a expressão romanesca e a teoria que a sustenta não se mesclam com naturalidade. Assim, os dois livros se formaram como obras de difícil compreensão e acabaram

⁶ Sobre a estadia de Ōe no México e a imagem da América Latina em algumas de suas obras, remeto ao artigo "The Image of Latin America in Ōe Kenzaburō's Post-Mexico Fiction" (2020), de Matias Ippolito.

alienando muitos de seus leitores, e Ōe logo reconheceu os problemas inerentes a esses dois romances (ENOMOTO, 1995, pp. 17 – 22). Tendo em consideração a importância que Ōe atribuiu a *Dōjidai gēmu*, Enomoto considera que as obras do terceiro período foram marcadas de diversas formas pela tentativa de superar os problemas encontrados nessas obras da década de 1970 sem por isso deixar de lado suas preocupações temáticas (*idem*, pp. 17 – 22). Por isso Ōe acaba voltando muitas vezes a *Dōjidai gēmu*, que comenta por exemplo em *Jovens de um novo tempo, despertai!*⁷ (2006, pp. 265 – 271) e no romance *M/T to mori no fushigi no monogatari* [M/T e as histórias das maravilhas da floresta] (1986), que afirma ser como que um outro *Dōjidai gēmu* (ŌE, 1988, p. 372).

O retorno às formas literárias curtas na década de 1980, especialmente os livros de contos em série, também pode ser considerado como uma forma de resposta às questões levantadas por seus romances da segunda metade da década anterior. Esses livros de contos em série, entre os quais se encontra *Jovens de um novo tempo, despertai!*, levantam algumas questões em torno das noções de conto, romance e obra, que comentarei aqui como um problema inicial para sua abordagem. O livro é composto por sete textos que foram publicados originalmente entre julho de 1982 e junho de 1983 em revistas literárias mensais renomadas, conforme a Tabela 1, abaixo.

Tabela 1. Publicação original dos textos de *Atarashii hitoyo mezameyo*.

Título original	Título na tradução	Revista	Mês de publicação
Muku no uta, keiken no uta	Canções da inocência, canções da experiência	<i>Gunzō</i>	Julho, 1982
Okori no taiki ni tsumetai eiji ga tachiagatte	Um frio menino de pé no ar em tumulto	<i>Shinchō</i>	Setembro, 1982
Ochiru, ochiru, sakebi nagara...	Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição	<i>Bungei shunjū</i>	Janeiro, 1983
Nomi no yūrei	O espectro de uma pulga	<i>Shinchō</i>	Janeiro, 1983
Tamashii ga hoshi no yō ni futte, ashibone no tokoro e	A alma desce como estrela cadente até o osso de meu calcanhar	<i>Gunzō</i>	Março, 1983
Kusari ni tsunagaretaru tamashii o shite	Que a alma acorrentada se erga e olhe em volta	<i>Bungakukai</i>	Abril, 1983
Atarashii hitoyo mezameyo	Jovens de um novo tempo, despertai!	<i>Shinchō</i>	Junho, 1983

Fonte: elaborada pelo autor (2020).

⁷ Aqui o próprio protagonista reflete que foi criticado pelo uso excessivo de simbolismos emprestados da mitologia e da antropologia em seu livro *Dōjidai gēmu*, referindo-se ainda ao "antropólogo Y" (2006, p. 265).

Os textos foram reunidos e publicados como livro em junho de 1983, o mesmo mês em que apareceu o último texto, pela editora Kōdansha, que também edita a revista *Gunzō*. A reunião em livro, com o mesmo título do último texto, conservou a ordem cronológica de publicação nas revistas, mas é notável que os textos foram publicados em quatro revistas diferentes, com variado intervalo de publicação, e com o terceiro e o quarto textos publicados no mesmo mês⁸. Os textos possuem uma configuração básica em comum: Um narrador em primeira pessoa comenta suas leituras e estudos da obra de William Blake, entrelaçando-as com experiências pessoais, memórias e interações com as pessoas ao seu redor, especialmente com o filho com deficiência a quem chama pelo apelido Iiyo⁹. O filho já cresceu e, no início do livro, está para fazer vinte anos e entrar no mundo adulto¹⁰, de modo que a preocupação com seu futuro o motiva a tentar escrever um "livro de definições", por meio do qual gostaria de explicar as coisas do mundo de modo compreensível para Iiyo, sabendo que ele mesmo, o pai, pode não estar sempre presente para ajudá-lo a enfrentar o futuro incerto. No primeiro texto, a ideia original do livro de definições para o filho é em parte abandonada quando o narrador decide escrever mais para si mesmo, com a intenção de refletir sobre o significado da maioridade do filho a partir da experiência da convivência com ele e da leitura da obra de Blake. Mas a configuração inicial em torno dos eixos narrador-Iiyo-Blake se mantém até o fim do livro, e forma a base dos episódios que comentarei neste estudo.

Durante a década de 1980, Ōe publicou outros três livros compostos de maneira similar¹¹. Uma série de cinco textos publicados entre 1980 e 1982 foram reunidos em julho de 1982 no livro *'Rein tsurī' o kiku onnatachi*, também classificado na cronologia consultada de suas obras como reunião de obras curtas em série (*rensaku tanpenshū*). No mesmo mês foi publicado o conto "Canções da Inocência, Canções da Experiência", conforme indicado no quadro acima, de modo que os textos do livro aqui em questão apareceram em sequência aos do livro anterior. Em novembro de 1983, quatro meses após reunir o livro *Jovens de um novo tempo, despertai!*, Ōe publicou "Kaba ni kamareru" [Mordido por um hipopótamo], iniciando uma série de textos que

⁸ Essas informações sobre a publicação original são indicadas entre os elementos pós-textuais da edição em japonês consultada (ŌE, 2003a, p. 326), mas não são informadas nas traduções para o inglês e o português.

⁹ Apelido formado a partir da transliteração japonesa de Eeyore, nome de um personagem das histórias do Ursinho Pooh, de A. A. Milne. "Iiyo" também pode ser entendido em japonês como um modo de dizer "está bem", "pode ser", ou "já basta". Ōe já tinha utilizado nos anos 60 esse nome como apelido para um personagem baseado no filho em "Ensine-nos o Meio para Superar Nossa Loucura" (ŌE, 1995, p. 196). Em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, o personagem usa a palavra por exemplo quando diz "Já chega [*mō iiyo*], não quero mais falar!" (2006, p. 107), que o narrador diz ser uma frase feita do filho.

¹⁰ A maioridade no Japão é comemorada aos vinte anos, idade que Ōe Hikari estava para completar em 1983.

¹¹ Vale notar que no mundo editorial moderno japonês é comum a publicação de obras ou capítulos de obras em revistas literárias, havendo ou não a intenção inicial de desenvolvê-las ou reuni-las posteriormente em livro. É frequente que livros sejam formados a partir da organização de textos publicados assim, e a serialização de obras curtas é uma das formas de se aproveitar esse modo de publicação, não utilizada apenas por Ōe. Em contraposição a esse tipo de publicação, existe também o livro considerado como *kakioroshi*, que é publicado diretamente como livro, sem ter aparecido antes em revistas: é o caso, por exemplo, de *Dōjidai gēmu*.

foram reunidos em dezembro de 1985 no livro com o mesmo título *Kaba ni kamareru*, apresentado na cronologia como um "romance composto por oito contos/obras curtas" (*yattsuno tanpen kara naru chōhen shōsetsu*). Por fim, em outubro de 1990 aparece o livro *Shizuka na seikatsu* [Uma vida tranquila], indicado como uma "reunião de *shōsetsu* em série" (*rensaku shōsetsushū*), com seis textos publicados entre março e agosto do mesmo ano¹². A palavra *shōsetsu*, que destaco aqui, foi empregada por Tsubouchi Shōyō no fim do século XIX como tradução de *novel* (NAGAE, 2006, p. 1), mas é utilizada aqui mais no sentido de escrita romanesca, independentemente da extensão do texto, do que como a forma específica do romance. Para se referir às formas específicas traduzidas como conto ou romance, são empregados os modificadores que indicam a extensão da obra, como *tanpen shōsetsu* para o conto ou *chōhen shōsetsu* [*shōsetsu* longo] para o romance – palavra utilizada no caso de *Kaba ni kamareru*. A indefinição da extensão da obra nos casos em que o termo *shōsetsu* é empregado sem esse modificador pode ser um problema na tradução, como comentarei adiante. Também vale mencionar aqui que, embora essa forma dos contos em série seja representativa do terceiro período da produção de Ōe, ele também publicou em paralelo contos não necessariamente relacionados da mesma maneira, como os que aparecem no livro *Ikani ki o korosuka* [Como matar uma árvore] (1984), além de romances e obras não-ficcionais. Ainda assim, a forma de publicação em série é uma característica marcante na produção de Ōe nos anos 80, abrindo diálogos entre diversos de seus textos.

Aqui, voltando ao caso específico de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, gostaria de apontar como a forma original de publicação dos textos e sua reunião em livro levantam questões sobre gênero literário e sobre a noção de "obra". Por um lado, como mencionado acima, os textos foram publicados inicialmente em diversas revistas e podem ser lidos de maneira relativamente independente. Por outro lado, há uma progressão temporal que acompanha a ordem dos textos, se os consideramos todos como parte do mesmo mundo. O narrador se refere algumas vezes ao fato de estar escrevendo esses textos, como no início do texto "Jovens de um novo tempo, despertai!", em que praticamente resume o livro:

Até agora escrevi uma série de peças curtas que entrelaçaram aspectos de minha vida com meu primogênito deficiente a pensamentos que a leitura de Blake despertaram [*sic*] em mim. Assim procedendo, almejei obter, para o vigésimo aniversário de Iiyo em junho, uma visão abrangente de nossa vida – minha, de minha mulher e de meus filhos –, tanto dos dias passados quanto dos que ainda virão. Pretendi também transformar tais peças

¹² *Shizuka na seikatsu* apresenta alguns pontos que o aproximam de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, particularmente a questão da convivência com um personagem chamado Iiyo, mas agora na perspectiva de sua irmã e na ausência dos pais. O livro *Jovens de um novo tempo, despertai!* é inclusive mencionado como uma das obras escritas pelo pai da protagonista. Em 1995, partes do livro foram adaptadas para o cinema em um filme com o mesmo título, dirigido por Itami Jūzō, cunhado de Ōe.

curtas em um manual de definições do mundo, da sociedade e do ser humano, assim como de minha vida (ŌE, 2006, p. 245).

Esse trecho tem um sentido performativo que une os textos como parte de um projeto em curso, mas a referência a eles como "série de peças curtas" (*ichiren no tanpen*) ainda apresenta uma indefinição em questão de forma literária, já que a palavra empregada *tanpen* indica simplesmente a curta extensão dos textos – palavra que pode ser usada como forma abreviada para falar da forma literária traduzida como "conto" (*tanpen shōsetsu*), assim como curta-metragens cinematográficos (*tanpen eiga*). *Jovens de um novo tempo, despertai!* seria, então, uma coletânea de obras independentes curtas – o fato de o livro em japonês não numerar os textos também parece ir nesse sentido – mas serializadas e interligadas. Como mencionado anteriormente, esse tipo de publicação é uma característica do que poderia ser considerado o terceiro período da produção de Ōe, e a cronologia biográfica incluída na edição de bolso em japonês também se refere ao livro como "*rensaku tanpenshū*", uma reunião de contos/obras curtas em série (FURUBAYASHI, 2003a, p. 323).

Ainda assim, como os textos são relacionados por meio da perspectiva do narrador e em questão de temporalidade, eles podem ser entendidos como partes de uma obra maior – como seções ou capítulos de um romance. É o que ocorre, de maneiras distintas, nas traduções do livro: a tradução para o inglês de John Nathan foi publicada com capas diferentes nos Estados Unidos e no Reino Unido e, no canto inferior direito da capa da edição americana publicada em 2002 aparece escrita a palavra "A Novel", o que não acontece no caso da edição inglesa, publicada no ano seguinte. Por outro lado, um trecho de uma resenha de Ruth Scurr citada na contra-capa desta deixa marcada a tensão dos termos: "Oe's extraordinary novel ... is a series of short pieces comprising intensely personal definitions of the world and society" ["O extraordinário romance de Oe ... é uma série de peças curtas contendo definições intensamente pessoais do mundo e da sociedade] (ŌE, 2003b, contra-capa). "*Series of short pieces*" é também a forma como foi traduzido o "*ichiren no tanpen*" (série de peças curtas) que aparece no trecho inicial do último texto citado acima na tradução para o português¹³. O livro é ainda apresentado como um romance nos elementos paratextuais da edição em português, como na ficha catalográfica e no texto de orelha, enquanto no texto da contra-capa se afirma que "Kenzaburo Oe se inspira em poemas de Blake para descrever, em sete episódios curtos, a realização do projeto imaginado por seu personagem" (2006, contra-capa). A palavra "episódios" é mais vaga que "peças", no sentido de que pode indicar diferentes acontecimentos em uma mesma obra, e não necessariamente uma distinção entre obras independentes, de modo que não sugere a mesma tensão na composição do livro. Em todo caso, a

¹³ O trecho na tradução para o inglês está em ŌE, 2003b, p. 203.

forma original de publicação dos textos não é mencionada nas traduções, que apenas referem à publicação "original" em livro em 1983 em suas fichas catalográficas. Além disso, o fato de os textos aparecerem numerados nas duas traduções também parece apontar um modo de leitura voltado para o livro considerado como um todo. Esse tratamento do livro como um "romance" é reforçado na tradução de trechos em que o narrador se refere aos próprios textos que está escrevendo, como nas duas passagens a seguir:

Embora o procedimento seja pouco usual em romances, cito aqui um trecho desse ensaio [...] (ÔE, 2006, p. 101).

Mas talvez seja inadequado recapitular a história da Inglaterra neste romance. Afinal, tenho de retornar, através de Blake, ao ponto em que falava de meu filho (*idem*, p. 198)¹⁴.

Nos dois casos a palavra "romance" é utilizada como tradução de *shōsetsu*, termo que, como apontado anteriormente, não indica por si só a extensão da obra. Como o substantivo em japonês também não contém uma especificação de número, o *shōsetsu* do primeiro trecho (*shōsetsu toshite wa irei na yarikata daga*) poderia ter sido traduzido também no singular, como "embora o procedimento seja pouco usual para um romance". Já no segundo trecho, o termo aparece junto de um pronome demonstrativo: *kono shōsetsu* (este romance). Leitores que encontrassem esse segundo trecho no contexto de sua publicação original, isto é, no texto "Kusari ni tsunagaretaru tamashii o shite" publicado na *Bungakukai* de abril de 1983, entenderiam o pronome como referente ao texto que estavam lendo. A preocupação com o que seria adequado para um "romance" soa um pouco inusitada, considerando a quantidade de citações e procedimentos empregados nesses textos, mas o que parece estar em questão aqui é mais a natureza e a distância dos desvios que o narrador considera fazer, comentando textos ensaísticos e acontecimentos históricos que se afastariam da narrativa mais pessoal em torno da leitura de Blake e da convivência com o filho, que seria o ponto de partida desses textos. Em todo caso, nesses dois trechos em que se chama atenção para o processo de escrita (o que em si também poderia ser considerado "um procedimento pouco usual para um romance"), a tradução da palavra *shōsetsu* como "romance" reforça a leitura do livro nesse sentido, embora a referência pudesse ser aos textos como obras independentes. Nos dois casos o *shōsetsu*, como modo de escrita associado a certos padrões e certas expectativas de leitura, parece ser evocado justamente para destacar que essas noções estão sendo subvertidas conscientemente.

Como sugerido acima, a forma de publicação em série também possibilita relações interessantes entre os textos e os livros. No começo do último texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, por exemplo, o narrador fala do livro que publicou anteriormente, uma série de textos

¹⁴ Em japonês, os trechos aparecem em ÔE, 2003a, p. 108 e p. 209, respectivamente.

baseados na metáfora da "árvore da chuva", referência ao já mencionado '*Rein tsurī*' o *kiku onnatachi*. O livro também é comentado inicialmente como *ichiren no tanpen* ("série de peças curtas"), mas é retomado aqui de modo a dar um novo significado aos textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, quando o narrador sugere que o texto que está escrevendo agora é ao mesmo tempo um texto sobre Blake e seu filho e a conclusão do livro da "árvore da chuva"¹⁵ (*idem*, pp. 254 – 255). O ponto de contato entre as duas obras seriam os "versos" intitulados "Para além da 'árvore da chuva'" (2006, p. 253), que são referidos no texto de maneira ambígua, enfatizando uma indefinição em termos de gênero literário que se liga a essa tensão por trás da palavra "shōsetsu". Ainda acerca dessa tensão, no seguinte diálogo entre o narrador e sua esposa, no último texto, a tradução contraditória dos termos *tanpen* e *shōsetsu* apagam o fato de que os dois termos se referem ao mesmo texto:

– Hoje recebi um cartão de boas-festas da Alemanha e soube por ele que um escritor que conheci em Hamburgo está preocupado com Iiyo. A pessoa que me mandou o cartão é um estudante japonês que aparentemente traduziu um conto em que falo de Iiyo, e o entregou a esse escritor. [...]

Minha mulher interrompeu o trabalho de pregar etiquetas e, sem tirar seus óculos de leitura, voltou-se para mim. [...] Mas ela apenas disse:

– Acho que isso aconteceu porque seu romance está escrito de maneira a dar essa impressão de Iiyo. Eu não acredito que você distorça os fatos de propósito ao escrever. Enquanto lia, achei que você descrevia exatamente o abalo que senti ao ver Iiyo depois de chegar da Europa... [...]

O que minha mulher ressaltava era sem dúvida o trecho em que descrevo o que vi nos olhos de Iiyo na noite em que cheguei de viagem. "Seus olhos me chocaram. Tão congestionados que pareciam arder em febre, eram cruentos e revestidos de um lustro amarelado que lembrava o da resina. Olhos de fera no cio que, levada pelo ímpeto sexual, esvaíra-se em lascívia, cujos efeitos ainda sofria. Logo, ao período de ação frenética se seguiria o de embotamento, mas algo ainda rugia oculto em seu corpo. Meu filho tinha sido consumido intimamente por essa besta exaltada e me fitava com o olhar perdido, como se nada pudesse fazer para se defender dela, mas suas sobrancelhas negras, seu nariz imponente e seus lábios vermelhos continuavam relaxados e inexpressivos" (2006, pp. 274 – 276).

A citação feita pelo narrador vem do primeiro texto, "Canções da inocência, canções da experiência", e aparece tal qual na página 18 em português, de modo que fica claro que a tradução levou em conta a repetição desse trecho. O diálogo, no entanto, dá a entender que o "conto em que falo de Iiyo" (*Iiyo nitsuite no tanpen*), que o narrador diz ter sido traduzido para o alemão, se refere também ao texto "Canções da inocência, canções da experiência", de modo que o uso desses dois termos "conto" e "romance" na tradução parece referir a duas obras diferentes. Além da questão da escolha de palavras, o trecho também chama a atenção para um aspecto composicional desse livro que só pode ser compreendido levando em conta sua publicação em série: o fato de que os

¹⁵ Em 1991 Ōe publicou outro texto relacionado à imagem da "Árvore da Chuva", "Uchū dai no 'Rein tsurī' – shōsetsu ga kakahajimerareru....." [A Árvore da Chuva cósmica – o *shōsetsu* começa a ser escrito...] (ENOMOTO, 1995, p. 31), de modo que a "série" continuou em aberto mesmo após o texto "Jovens de um novo tempo, despertai!".

primeiros textos já estavam em circulação quando os seguintes foram publicados, o que possibilitou que o primeiro texto já tivesse sido lido antes da escrita do último¹⁶. Uma outra consequência que vale mencionar aqui é o fato de que as marcas temporais que aparecem nos textos seriam lidas a partir da publicação original dos textos. Quando diz, por exemplo, "Nesta primavera" para situar a viagem para a Europa (2006, p. 7), o referencial seria inicialmente a primavera de 1982, visto que "Canções da inocência, canções da experiência" foi publicado no verão desse ano, e não a de 1983, ano em que foi publicado o livro. As outras marcas temporais – como "Cerca de dez anos atrás" (*idem*, p. 27), "Quando a chuva incessante dos primeiros dias de verão nos deu uma pequena trégua" (*idem*, p. 71), "Em meados de outono" (*idem*, p. 170) – também teriam como ponto de referência a publicação original dos textos. Não que tudo aqui seja uma referência à realidade e deva ser lido como tal, mas essas marcações temporais podem incentivar a identificação de aspectos autobiográficos, e a inclusão dos detalhes de publicação no livro em japonês ajudaria a situar os textos nesse sentido. Mais especificamente, a forma da publicação em série enfatiza assim o aspecto temporal como fator composicional dos textos, o que se relaciona com os temas do envelhecimento do narrador e a maioria do filho.

Os questionamentos acerca da composição do livro e sua forma literária o abrem para uma variedade de abordagens e designações que podem ser observadas em referências feitas em textos críticos e obras posteriores. Shibata Shōji, por exemplo, se refere ao livro como um conjunto de obras (*sakuhinshū*), o que sugere a independência de cada texto, e em seu estudo sempre menciona o título da obra (*sakuhin*) específica que está comentando: "Iiyo também se torna, para o pai “eu”, um foco de busca da imaginação que não permite uma significação arbitrária – o que aparece de forma direta na primeira obra, 'Canções da inocência, canções da experiência'" (SHIBATA, 1992, p. 230). A forma de composição do livro em si não é discutida por Shibata, que desenvolve sua análise particularmente em torno de alguns dos temas (a convivência de pai e filho, a comunicação, a imaginação), sem demonstrar uma preocupação especial com a forma, para além da referência como "conjunto de obras". Já o filósofo Tsurumi Shunsuke, no texto incluído como comentário (*kaisetsu*) à edição de bolso em japonês, toma o livro como um todo quando diz que as obras *Uma questão pessoal*, *Pinchirannā chōsho* e *Jovens de um novo tempo, despertai!* são como variações musicais sobre um mesmo tema, cada uma com sua própria forma. No caso do livro em questão, a

¹⁶ Após o diálogo, o narrador volta a falar da viagem pela Europa que abre o primeiro texto, para relatar uma experiência sobre a qual diz que não poderia contar diretamente para a esposa (comentário curioso, se o diálogo citado deixa claro que ela tinha lido o primeiro texto), um reencontro com uma mulher que não via há vinte anos. Aludindo ao ensaio "Shooting an Elephant" (1936), de George Orwell, essa mulher pergunta sobre Iiyo, e a reação do narrador ("Está me perguntando o que pretendo fazer com meu filho quando ele entrar no cio como um camelo ou um elefante, já que não posso dar um tiro nele?" (2006, p. 290) sugere que essa discussão teria influenciado a forma como ele descreveu Iiyo ao voltar da Europa, no trecho da página 18, o que sugere um movimento cíclico na estrutura do livro.

forma seria a de comentário sobre a poesia de William Blake (2003a, p. 311), o que destaca o lado ensaístico do livro, centrado nas experiências de um leitor. Mas Tsurumi também fala do livro como *shōsetsu* social (*shakai shōsetsu*) dedicado às pessoas do novo tempo (*idem*, p. 314), sugerindo que, apesar de o foco na leitura de Blake e a ênfase na imaginação parecerem indicar o contrário, o livro é também voltado para o mundo real. Aqui, Tsurumi parece usar a palavra *shōsetsu* para se referir ao todo, de modo que poderia ser interpretada como "romance". Já Enomoto Masaki, em sua intenção de estudar a produção de Ōe na década de 1980, destaca a composição de "contos em série" como uma das formas que se destacam nesse período, de modo que leva em conta suas consequências para a noção de obra e para o tempo da narrativa. No caso de *'Rein tsurī' o kiku onnatachi*, por exemplo, Enomoto afirma que a discrepância temporal na publicação dos textos caracteriza o conjunto de textos como uma estrutura amorfa (1995, pp. 31 – 32). E sobre *Kaba ni kamareru* ele comenta a relação entre partes e todo ao discutir a "metáfora do hipopótamo" (*idem*, pp. 158 – 163) para, algumas páginas depois, citar um comentário de Suzumura Kazunari sobre como nos "contos em série" também aparecem episódios movidos pelo fato de um personagem ter lido alguma das histórias anteriores da série (*idem*, pp. 166 – 167). Mais especificamente sobre *Jovens de um novo tempo, despertai!*, ele procura discutir uma história posterior de Ōe, "'Tsumi no yurushi' no aokusa" [A grama do Perdão dos Pecados] (1984)¹⁷ como uma continuação a partir do tema do "perdão dos pecados", que considera ter ficado em aberto no livro (*idem*, pp. 142 – 149).

Jovens de um novo tempo, despertai! se abre, portanto, para diferentes abordagens e modos de leitura, e o fato de ter recebido o Prêmio Ōsaragi Jirō de 1983 pode ser visto também como um reconhecimento desse fato. O prêmio, criado em homenagem ao escritor Ōsaragi Jirō (1897 – 1973), é apresentado da seguinte maneira na página da internet do jornal Asahi, que o promove: "O Prêmio Ōsaragi Jirō, estabelecido em 1973, é concedido a excelentes obras em prosa, independentemente de sua forma"¹⁸. De fato, a lista de obras premiadas inclui obras que atravessam gêneros – desde ensaios, biografias, estudos críticos, historiografia até obras mais próximas do romanesco e ficcional. Em 1983, por exemplo, o prêmio também foi outorgado a *Isshoku isshō* [Uma cor, uma vida] (1982), livro ensaístico da artista textil e especialista em *kimono* Shimura Fukumi (1924 –), e em 1980 foi recebido pelo estudioso Katō Shuichi (1919 – 2008), pelos dois volumes de seu livro *Nihon bungakushi josetsu* [Introdução à história da literatura japonesa] (1975 – 1980), e pelo físico Tomonaga Shin'ichirō (1906 – 1979), por *Butsurigaku to wa nan darō ka* [O que será que é a Física?] (1979). Estes três exemplos demonstram a diversidade das obras associadas ao prêmio, e o fato de *Jovens de um novo tempo, despertai!* aparecer em meio a eles dá

¹⁷ O conto foi publicado originalmente na revista *Gunzō* de setembro de 1984 e incluído no livro *Ikani ki o korosuka*, lançado no fim do mesmo ano.

¹⁸ <https://www.asahi.com/corporate/award/record/12834987> (Último acesso: 24/12/2022). Tradução minha.

maior relevo às aberturas e indeterminações apontadas aqui, que projetam esse livro para além das definições formais.

Escolhi incluir aqui esta discussão sobre a publicação do livro porque as tensões relacionadas ao gênero literário estão intimamente ligadas às tensões que acompanharei neste estudo, em torno da escrita autobiográfica, a intertextualidade, as relações entre literatura e o mundo real. Isso porque a forma de composição do livro se mostrou um problema que era preciso ser confrontado – ainda que sem pretender chegar a uma conclusão fechada – antes de abordar os elementos e temas que pretendia comentar, de modo que é uma questão que se mantém por trás das discussões que seguem. Dito isso, meu objetivo mais específico neste trabalho é discutir aspectos composicionais relacionados à figura do narrador-protagonista, sua identidade e relação com o que é narrado, mantendo no horizonte a perspectiva de que muitos elementos do livro em questão convidam a uma leitura autobiográfica – como o narrador em primeira pessoa que se apresenta como escritor de meia-idade e se refere a obras com títulos iguais aos de obras de Ōe, ou a figura de um filho nascido com deficiência que teria a mesma idade do filho de Ōe. No contexto japonês, seria quase inevitável que esses elementos fizessem gravitar em torno do livro a palavra *watakushi shōsetsu*, o romance-do-eu japonês, termo que entrou em discussão nas décadas de 1920 e 1930 para descrever uma tendência recente de escrita de cunho autobiográfico na literatura japonesa moderna, em paralelo a outras discussões sobre a obra de arte e sua relação com a realidade, como no caso da literatura proletária. O que o romance-do-eu colocava em questão inicialmente era o lado artístico da obra a partir de problemas como o da estruturação do texto e a elaboração da personagem, que pareciam ficar em segundo plano se supostamente bastava o autor falar diretamente de suas experiências. Assim, enquanto alguns críticos no período inicial defendiam o termo, valorizando a "sinceridade" expressa pelos escritores ao escreverem sobre si mesmo e rejeitando a elaboração artística como um "disfarce", outros o criticavam em nome de um "romance autêntico" (NAGAE, 2006, pp. 17 – 19). Na década de 1930, a censura e perseguição ao movimento da literatura proletária foi acompanhada por um novo vigor não só em termos de produção literária como de teorização a respeito do romance-do-eu (*idem*, p. 20), e foi a partir de então que passou a ser considerado um gênero "típico" da literatura japonesa moderna, apesar da (ou talvez por conta da) dificuldade de se chegar a termos claros para sua definição¹⁹. O termo continuava em uso quando Ōe surgiu no mundo literário e chega a aparecer na discussão de algumas de suas obras, especialmente nos casos em que figura uma personagem que parece remeter a seu filho Hikari: uma das seções do capítulo que Enomoto dedica a *Jovens de um novo tempo, despertai!*, por exemplo, usa o termo *fikushonaruna watakushi shōsetsu* [romance-do-eu ficcional] (1995, p. 112). No

¹⁹ Sobre o surgimento do romance-do-eu e a dificuldade de sua definição, remeto à tese de Neide Nagae (2006).

entanto, a perspectiva tomada aqui como orientação no estudo da escrita autobiográfica, enquanto leva em conta essa discussão do romance-do-eu japonês, é mais relacionada às discussões sobre autoficção e escritas de si, que surgiram praticamente na mesma época em que foi publicado *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Penso por exemplo na noção de que o "eu" que encontramos nesses textos é antes um produto discursivo dos textos do que simplesmente seu produtor direto: o "eu" não pré-existe ao texto, nem é independente dele, e a própria figura que temos do autor é produzida em um processo paralelo, como sugere Diana Klinger:

Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2008, p. 24)

Nesse sentido, em vez de buscar listar os acontecimentos mencionados no livro com a intenção de testar sua veracidade em comparação com documentos e textos que se referissem diretamente à figura do escritor Ōe, preferi tentar entender o que acontece nos textos que compõem o livro, focar naquilo que possibilita e está envolvido na autoexpressão do narrador que encontramos no livro. Retomarei em vários pontos a discussão teórica sobre a escrita autobiográfica e sobre o romance-do-eu, mas de modo a pensar a singularidade de *Jovens de um novo tempo, despertai!* e tendo como ponto de referência a figura do narrador. Ademais, considerando que ele não é nomeado no livro, neste trabalho utilizarei de modo geral a denominação "narrador" em referência tanto ao "eu" como voz narrativa quanto ao "eu" como personagem.

Por fim, alguns comentários finais sobre a composição deste trabalho. No primeiro capítulo, "Sobre o romance do eu", comento a relação de Ōe com o romance-do-eu japonês a partir de um ensaio publicado em 1961 com o título "Watakushi shōsetsu ni tsuite" [Sobre o romance-do-eu], em que Ōe enfatiza o estilo literário e não descarta o uso da imaginação no processo de investigação do próprio "eu". O texto é do início da carreira de Ōe, mas oferece um bom ponto de partida na medida em que a imaginação e o estilo literário não deixaram de ser preocupações constantes para o autor, e também abre espaço para algumas considerações sobre a década de 1960 como um dos pontos de referência fundamentais no percurso de Ōe. No capítulo seguinte, "A escrita vertiginosa de *Jovens de um novo tempo, despertai!*", após comentar mais especificamente a questão da escrita autobiográfica e gêneros literários, entro propriamente no livro para explorar as tensões inerentes a sua escrita, discutindo como sua relação com a escrita poética e com outras obras de Ōe produz um movimento vertiginoso, que se torna uma característica marcante de suas obras a partir desse

período. Já no terceiro capítulo, "William Blake no Japão da década de 1980", volto-me para a relação entre intertextualidade e escrita autobiográfica bem como a recepção de Blake no Japão e nas obras de Ōe, com a intenção de situar e comentar alguns dos temas de Blake que se destacam nos últimos textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!* e refletir sobre sua relevância no contexto dos anos 1980. No último capítulo, "Lugares da literatura: o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!*", após considerar comentários de Ōe sobre o pós-guerra e o lugar da literatura no mundo dos anos 1980, que levam à questão da *junbungaku* (a "literatura séria"), retorno ao livro para acompanhar a caracterização do narrador como um leitor e escritor imerso na literatura e comentar suas crises pessoais relacionadas ao lugar que a literatura ocupa em sua vida. Os capítulos poderiam talvez ser organizados de outra forma ou em outra ordem, mas são todos atravessados pela preocupação com o problema da relação entre o texto literário e o mundo real, especialmente a partir dos temas que me chamaram a atenção no livro. Assim, pude também comentar questões históricas e teóricas, mas sempre com a intenção de retornar ao livro e à época em que foi escrito, sem pretender ser exaustivo em qualquer um desses movimentos. O principal motivo que me levou a essa forma de abordagem foi a percepção de que todos esses fatores são profundamente interligados no livro, e a tentativa de comentar qualquer um deles acaba levando inevitavelmente a falar sobre os outros. Em certo sentido, sem rejeitar minha responsabilidade em termos de escolhas, a estrutura deste trabalho me foi sugerida a partir da leitura de *Jovens de um novo tempo, despertai!* e de outros textos de Ōe.

Para as citações diretas do livro, procurei utilizar principalmente a tradução publicada em português no Brasil, *Jovens de um novo tempo, despertai!* (2006), modificando-as quando julguei necessário e indicando que foram feitas modificações. A edição japonesa consultada e citada é a de bolso publicada pela Kōdansha originalmente em 1986, na 12ª impressão, de 2003. Na transliteração de palavras e nomes japoneses utilizei o sistema de padronização Hepburn modificada, e escolhi manter os nomes de indivíduos na ordem utilizada no Japão, com o sobrenome antes do nome. Esta escolha foi motivada principalmente pelo caso do escritor em questão, cujo nome terminaria em uma sobreposição sonora com o sobrenome se escrito com o prenome primeiro. Todas as citações tomadas diretamente de textos em japonês e inglês foram traduzidas por mim.

Capítulo 1 – Sobre o romance-do-eu: Ōe Kenzaburō na década de 1960

Em fevereiro de 2021 foi anunciado no site do Departamento de Letras da Universidade de Tōkyō um acordo mediante o qual o departamento ficará encarregado do conjunto de manuscritos de Ōe Kenzaburō, que se graduou em 1959 no curso de literatura francesa da mesma instituição e iniciou sua carreira literária enquanto ainda era estudante²⁰. No anúncio foram apresentadas fotografias de três fólhos incluídos na coleção, páginas de rascunho das obras "A arrogância dos mortos", *Dōjidai gēmu* e *Moeagaru midori no ki dai-ichibu* [A árvore verde em chamas, Parte 1] (1993), com comentários breves apontando diferenças entre esses rascunhos e as versões finais das obras, como no fato de a versão final do conto "A arrogância dos mortos" começar com "*Shishatachi wa*" (Os mortos), enquanto no rascunho começa com "*Karera wa*" (Eles)²¹. Mas, o que salta aos olhos nas imagens disponibilizadas, particularmente no caso das duas obras posteriores, são as rasuras, correções, reescritas e inserções feitas pelo autor, que aproveita todo o espaço das folhas para repensar sua escrita, atento à escolha de palavras e preocupado com a formulação de um estilo literário individual. Em uma entrevista com Yoshida Sanroku na década de 1980, Ōe comenta que, por trás da experimentação estilística em suas primeiras obras, a intenção era "destruir a língua japonesa pelo uso de uma sintaxe que não se encaixasse no japonês. Eu era ambicioso. Eu escrevia romances com uma intenção extremamente destrutiva" (1988, p. 370). Mas isso seria apenas nas primeiras obras: em seguida, na mesma entrevista, Ōe afirma que o livro *Dōjidai gēmu* foi sua última obra experimental nesse sentido, e nas obras mais recentes vinha procurando criar um novo estilo, mais aceitável, mas que não seria um retorno ao "japonês tradicional" (*idem, ibidem*). O que não significa que tenha deixado de se preocupar com a forma de sua escrita, como é possível observar no manuscrito de *Moeagaru midori no ki*.

O processo de reescrita, observado aqui na composição de obras específicas, tem um sentido mais amplo no conjunto das obras de Ōe, relacionado ao uso de repetições e citações das próprias obras como uma técnica de escrita que se torna frequente em seus livros a partir da década de 1980 (SO, 2004, p. 317). Inseridos em novos contextos, os trechos de obras anteriores são ressignificados, elaborados, comentados, estabelecendo assim uma complexa teia intertextual que desloca a noção de obra como algo fechado e completo em si. Isso ocorre, por exemplo, com o mencionado *Dōjidai gēmu*, que é citado pelo narrador do *Jovens de um novo tempo, despertai!*, e

²⁰ Anúncio no site do departamento: <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/release/12566.html> (Último acesso: 24/12/2022).

²¹ As fotografias são apresentadas no arquivo "Apresentação de documentos depositados por Ōe Kenzaburō", anexado ao anúncio: http://www.l.u-tokyo.ac.jp/assets/files/news2020/oc2020/202102102_release.pdf (Último acesso: 24/12/2022).

depois retomado na composição do livro *M/T to mori no fushigi no monogatari*, que o próprio Ōe comenta em termos de intertexto na entrevista com Yoshida citada acima:

Agora fazem dez anos que eu escrevi aquele livro. Recentemente, eu terminei um outro romance sobre o mesmo assunto. O título é simplesmente *M/T*, iniciais que significam "matriarch" e "trickster". É um outro "O Jogo Contemporâneo", contado em uma narrativa direta por um herói remanescente.

Ultimamente os críticos literários falam em "intertextos", que significa o estudo da relação entre dois textos ou mais. Minha intenção é que esse meu romance recente, *M/T*, seja lido com tal conexão intertextual entre ele e "O Jogo Contemporâneo" (1988, p. 372).

A citação dos próprios textos aparece vinculada a uma tendência autobiográfica que se evidencia em suas obras literárias desse mesmo período, como uma estratégia de confronto com as questões históricas e sociais do Japão contemporâneo e, ao mesmo tempo, com sua própria história individual e posicionamento nesse contexto. Em *Watashi to iu shōsetsuka no tsukurikata* [Eu, romancista: meu modo de escrita] (1998), Ōe fala sobre a auto-citação remetendo ao romance-do-eu japonês:

Por que será que precisei fazer, dessa forma, citações de várias das minhas próprias obras? Não seria por um motivo como este? Tendo vivido por muitos anos como romancista, se eu fosse escrever um romance-do-eu – isto é, se eu, que comecei a escrever quando jovem e vivi uma realidade peculiar na qual era rara a vida pessoal para além da escrita romanesca, fosse escrever um romance-do-eu –, era óbvio que precisaria usar como material os livros que eu mesmo escrevi, do mesmo modo que a vida real que vivi (ŌE, 1998 *apud* SO, 2004, p. 317).

Levando em conta sua relação de confronto com os padrões da prosa japonesa, a referência ao romance-do-eu não seria um recurso confortável a uma suposta "forma típica" da literatura japonesa, mas uma forma de problematizar esse modo de escrita e explorar suas possibilidades e relevância na contemporaneidade. Esse aspecto de sua relação com o romance-do-eu já pode ser observado em um ensaio escrito no início de sua carreira, em que discute a importância do "eu" na literatura do pós-guerra e o desajuste da forma do romance-do-eu japonês na expressão desse "eu", enfatizando a importância do estilo literário. Publicado originalmente com o título "Watakushi shōsetsu ni tsuite" [Sobre o romance-do-eu] na edição de setembro de 1961 da revista *Gunzō* e republicado na primeira reunião de ensaios e colunas de Ōe, *Genshukuna tsunawatari*²², o texto abre caminho para uma variedade de discussões que não se limitam à questão específica do romance-do-eu como gênero, ao passar por questões como a da situação do indivíduo no pós-guerra,

²² Na nota introdutória do livro, publicado quando estava para fazer 30 anos, Ōe comenta que a reunião desses ensaios, junto dos vários textos literários que escreveu no mesmo período, são como que o todo de sua vida real na casa dos vinte anos (1972, p. 11). Assim, ele já possuía então a consciência da centralidade da escrita em sua vida – ou até da intercambialidade de uma e outra – expressa no trecho citado acima em que fala da autocitação.

acontecimentos recentes envolvendo liberdade de expressão, a individualidade do escritor. Assim, gostaria de iniciar a abordagem da escrita de Ōe e de seu posicionamento em relação à escrita autobiográfica a partir de uma discussão desse ensaio.

Ōe coloca em discussão a situação atual do romance-do-eu no Japão tendo como ponto de partida uma famosa afirmação do crítico Kobayashi Hideo (1902 – 1983), que aparece em "Watakushi shōsetsuron" [Teoria do romance-do-eu] (1935):

"O romance-do-eu desapareceu, mas teriam as pessoas superado o 'eu'? O romance-do-eu há de aparecer novamente, com uma nova forma" – eu, que nasci no ano em que Kobayashi Hideo escreveu essas palavras, penso o seguinte: O romance-do-eu não desapareceu, as pessoas não superaram o "eu", e não aconteceu de o romance-do-eu tomar uma nova forma...

As pessoas não superaram o "eu" – mais do que não superarem, nestes 26 anos o "eu" veio se tornando cada vez mais a questão central da literatura. Talvez devesse dizer que as outras coisas foram superadas, restando apenas o "eu". Até mais do que o Outro, ou o tomar o ser humano como outro – isto é, a política –, parece que a fixação no "eu", a entrada no "eu", o tatear as escuras profundezas da interioridade do eu que se tornou a questão corrente dos escritores. Deixando de lado pelo menos as nações socialistas, creio que os escritores jovens de todos os países passaram a se infiltrar para dentro do "eu". O que também parece não ser o superar o "eu", mas a procura, aos gritos, por uma passagem secreta dentro do "eu" (ŌE, 1972, p. 171).

A marcação temporal nesses parágrafos iniciais destaca, por um lado, o tempo passado desde a publicação do ensaio de Kobayashi, um dos textos críticos mais importantes na discussão inicial do romance-do-eu japonês, e, por outro lado, a idade do próprio Ōe ao escrever o ensaio. Como exemplos do foco atual no "eu", Ōe alude a obras contemporâneas de escritores norte-americanos como Saul Bellow (1915 – 2005), Jack Kerouac (1922 – 1969) e, principalmente, Norman Mailer (1923 – 2007). Todos eles apareceram no mundo literário em meados da década de 1940 e, segundo Ōe, "começaram a produzir sua nova literatura com o objetivo de levar o "eu" até o limite, de maneira extremamente clara – fato que aparece até aos olhos de quem observa a partir do lado de cá do mar" (1972, p. 172). Ōe cita em particular as palavras de Mailer em uma entrevista de 1955, que indicam sua visão sobre a relação entre os próprios livros e as questões do "eu":

O que uma pessoa poderia fazer em uma ilha deserta, além de se tornar místico e tentar penetrar mais fundo na própria natureza primitiva? – Norman Mailer conta para um jornalista. Por isso, diz que se fosse exilado para uma ilha deserta com apenas alguns livros, carregaria os livros que ele mesmo escreveu e tentaria por meio deles realizar uma jornada auto-exploratória, pois os próprios livros é que seriam os melhores documentos sobre seus próprios problemas²³ (1972, p. 171).

²³ A entrevista aparece no livro *Advertisements for Myself* [Anúncios para mim mesmo] (1959). "Eu escrevi dois romances não publicados antes de *The Naked and the Dead*, então escrevi cinco romances em minha vida. Eu levaria esses cinco romances para uma ilha deserta porque, se alguém fosse deixado sozinho em uma ilha deserta, nem seria possível aprender tanto com livros. Pode-se contemplar a natureza, tornar-se místico e buscar penetrar mais profundamente a própria natureza primitiva. Assim, eu levaria meus cinco romances não porque eles sejam tão bons assim, mas porque são os melhores documentos que eu teria sobre mim mesmo com os quais poderia sair

Nesses termos, Mailer encontraria em seus próprios livros um meio de autodescoberta ainda que não sejam de todo autobiográficos²⁴. Esse aspecto, em conjunto com a percepção de que o "eu" seria um lugar de exploração, uma natureza primitiva que não estaria completamente aberta e exposta para o consciente, sugere a preocupação de Mailer com as questões da psicanálise e do inconsciente ao pensar na relação entre o "eu" e o ato de escrita. Essa resposta de Mailer será retomada mais adiante. Aqui, cabe notar que o posicionamento de Ōe, com a referência à própria idade, é justificado e apresentado a partir dessas referências à literatura americana contemporânea: "Eu também, como um dos escritores jovens, sinto que estou ligado com esses escritores americanos no fato de considerar a realização de jornadas de auto-exploração para dentro do "eu" como o mais fundamental dos assuntos literários" (*idem*, p. 172).

A justificativa de sua preocupação com o "eu" é elaborada no trecho seguinte, voltando ao texto de Kobayashi e o tempo passado desde sua publicação:

Kobayashi Hideo, naquele mesmo texto, analisa: "Se dissesse agora que a composição, na forma de romance, da própria confissão honesta é o romance-do-eu, então seria possível pensar à primeira vista que os escritores todos usavam esse método já na infância do romance, mas, sendo a história uma coisa curiosa, o romance-do-eu²⁵ só foi aparecer na história da literatura quando o "indivíduo" passou a ter um sentido importante para o homem. Rousseau foi um homem do século XVIII".

E nos 26 anos desde que esse texto foi impresso até hoje parece que já ocorreram mais coisas do que tinha sido alcançado em mil e oitocentos anos da história do ser humano, no que concerne o indivíduo. Quando uma única bomba implica a possibilidade da morte simultânea de todas as pessoas e o destino de todas as pessoas é unificado, o indivíduo, ao contrário, percebe no extremo o peso de seu "eu". Toda a existência que parece mais importante aos olhos dos escritores afundou no abismo interior do "eu" e passou a emitir um brilho incerto. O "eu", longe de ser superado, acabou se tornando o inimigo mais poderoso e construiu uma fortaleza. Aos escritores só resta levantar um ataque de auto-exploração (*idem*, p. 172).

A citação de Kobayashi aponta um percurso histórico determinado que teria possibilitado o surgimento do romance-do-eu conforme discutido na primeira metade do século XX, percurso no qual Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) teria um papel determinante. Na sequência desse trecho, não citada por Ōe, Kobayashi desenvolve que nesse percurso histórico específico, tendo Rousseau como marco da origem do Romantismo europeu, estaria a diferença entre a escrita voltada para o eu na Europa e o chamado "romance-do-eu" no Japão:

naquela jornada auto-exploratória de volta às questões do *self*" (1960, p. 250).

²⁴ Perguntado se o livro *The Deer Park* (1955) é autobiográfico, Mailer responde que "ninguém nele fala diretamente por mim. Eu venho escrevendo há tempo demais para voltar a cometer esse tipo de erro (1960, p. 245).

²⁵ Na citação conforme aparece no livro consultado, aqui aparece "shōsetsu", mas pelo sentido do texto deveria ser "watakushi shōsetsu", como aparece na citação do mesmo trecho feita por Ishikawa Norio (2014, p. 50).

Sendo assim, quando, e com que grito nasceu o romance-do-eu em nosso país? Como aquele romance-do-eu que nasceu como marco da vanguarda do movimento romântico do ocidente não é encontrado na literatura do nosso país, foi quando o movimento do romance naturalista amadureceu que as pessoas começaram a falar em "romance-do-eu" (KOBAYASHI *apud* ISHIKAWA, 2014, p. 50).

O Naturalismo foi desenvolvido na Europa em parte como reação à inflexão subjetivista do Romantismo, e vinculado aos métodos científicos positivistas desenvolvidos no século XIX. No entanto, segundo Kobayashi, esse modo de pensar não foi desenvolvido suficientemente no Japão (ISHIKAWA, 2014, pp. 50 – 51). A forma do romance naturalista, com seu ideal de objetividade, foi introduzida no país em meio a outras tendências, mas sem a necessária consciência – ou o conhecimento elaborado em termos científicos – sobre a própria sociedade para que ela pudesse ser descrita mais objetivamente e investigada nesse tipo de romance. Nessa sociedade periférica em vias de modernização, atrelada a um substrato pré-moderno que obstruía a realização da modernidade pretendida, era natural que isso levasse a um descompasso na imitação de formas artísticas europeias. Questões como essa já eram percebidas e comentadas na época da entrada do Naturalismo no Japão por autores como Natsume Sōseki (1867 – 1916) e Ishikawa Takuboku (1886 – 1912), que comentarei de passagem antes de voltar ao texto de Ōe, porque também têm relação com noções como a de indivíduo moderno e de consciência de si, que estariam na base da escrita autobiográfica.

No caso de Sōseki, a problematização da forma literária e da tomada de consciência da parte de um indivíduo são aspectos recorrentes, particularmente nas obras da década de 1900. Seria impossível explorar adequadamente aqui, mas vale direcionar o olhar brevemente para a contradição interna do "indivíduo moderno", no retrato do protagonista Daisuke de *Sorekara* [*Depois*] (1909), livro publicado no auge das discussões sobre o Naturalismo no Japão e, portanto, contemporâneo ao surgimento do que veio a ser chamado "romance-do-eu". É possível observar as questões e dilemas do protagonista ao longo do livro, mas vou me limitar a dois trechos do capítulo 6, em que o narrador expõe as reflexões do protagonista.

Daisuke não costumava usar certos termos em voga, como 'moderno' [*gendaiteki*] ou 'ansiedade' [*fuan*]²⁶. Para Daisuke, ele ser um homem moderno era mais do que óbvio e achava desnecessário ter de dizê-lo; além disso, o fato de ser moderno não significava necessariamente ter de ser um homem ansioso (SŌSEKI, 2011, p. 77).

Desde o início do livro, Daisuke é retratado, de modo geral, como um protagonista sensível e consciente de acontecimentos contemporâneos na sociedade, mas sua auto-percepção como

²⁶ A palavra *fuan*, traduzida como "ansiedade", também pode ser entendida como "preocupação", "aflição", "angústia", "insegurança". Sua voga na época estaria relacionada à preocupação com a condição do "homem moderno", como se fosse uma consequência necessária da "modernidade" observada na literatura estrangeira.

"homem moderno", na reflexão feita nesse trecho, estaria vinculada à auto-percepção do Japão no contexto do pós-guerra Russo-Japonesa (1904 – 1905). Nesse sentido fica claro que o retrato feito de Daisuke é, em muitos sentidos, irônico: sua preocupação em não se mostrar ansioso é contrariada constantemente ao longo do romance, em suas escolhas, relações sociais, reflexões; e a ansiedade ligada ao protelamento do confronto com sua própria situação é, de certo modo, um dos temas do livro. Nessa obra, à qual Karatani Kōjin se refere como um "romance psicológico", o protagonista está dividido em um conflito entre "natureza" (*shizen*) e sistema (*seido*), que Karatani afirma estarem representadas no "amor", por um lado, e no "casamento" por outro, de modo que o tema do adultério evidencia esse conflito (KARATANI, 2005, pp. 296 – 297). Mais que isso, para Daisuke tanto o modo de pensar antiquado do pai quanto a centralidade do trabalho no mundo moderno seriam formas de "sistema" que contrariariam seu ideal de "natureza". A questão é que Daisuke é sustentado pelo dinheiro do pai, de modo que sua aparente tranquilidade ("ele ser um homem moderno era mais do que óbvio e achava desnecessário ter de dizê-lo") está fundamentada no que seria a transição do sistema pré-moderno, representada pela própria figura do pai. Não é à toa que os dilemas que o assombram durante o livro ganham uma aparência de loucura na cena final, quando ele enfim decide ir procurar um emprego, toma um bonde, e tudo parece ficar vermelho: "Daisuke decidiu permanecer no bonde até que o fogo consumisse toda a sua mente" (2011, pp. 279 – 280). Voltando à questão da ansiedade e à forma literária, na sequência do trecho citado anteriormente há a seguinte incursão nas reflexões do protagonista:

Daisuke entendia que as ansiedades descritas na literatura Russa estavam relacionadas ao clima e à política opressiva. Na literatura francesa, eram decorrentes do excesso de adultério das mulheres. E a ansiedade existente na literatura italiana, representada por D'Annunzio, era produto da insatisfação gerada pela ausência de limites, que culminava na decadência moral. E era por isso que, para Daisuke, os escritores japoneses que apreciavam descrever a sociedade apenas por esse ponto de vista não passavam de meros reprodutores de uma literatura importada (*idem*, pp. 77 – 78).

Aqui, novamente, o tom pode ser lido como irônico: por um lado, a percepção de que os escritores japoneses reproduziam a literatura importada parece tocar o ponto certo. No entanto, Daisuke só consegue analisar a si mesmo e afirmar a si mesmo como um homem moderno pelos mesmos métodos importados da literatura estrangeira (da qual ele se mostra um assíduo leitor). As próprias causas que ele aponta para a ansiedade nas literaturas estrangeiras são todas encontradas em sua própria vida e no Japão retratado no livro: A política opressiva, por exemplo, pode ser percebida na referência ao "quanto o governo temia o socialista Kōtoku Shūsui"²⁷. A casa dele era

²⁷ Kōtoku Shūsui (1871 – 1911) foi um anarquista ativo durante o período Meiji, que estudou com Nakae Chōmin e fundou o grupo Heimin-sha e seu jornal *Heimin Shinbun* [Jornal do Povo], em oposição à Guerra Russo-Japonesa – o primeiro jornal radical e pacifista do Japão. Em 1910 foi preso, junto de outros ativistas, sob a suspeita de um

vigiada dia e noite por uns dois ou três sentinelas, tanto na parte da frente quanto na dos fundos" (*idem*, p. 202). A relação de Daisuke com Michiyo e os negócios escusos de empresas japonesas como os expostos por Hiraoka também podem ser considerados sinais de degradação moral. A ironia é dirigida, assim, tanto à auto-declaração de modernidade do protagonista e do Japão quanto às tendências contemporâneas da literatura japonesa que ignoram a situação contraditória dessa suposta modernidade.

O poeta Ishikawa Takuboku toca pontos similares ao falar sobre a ambivalência do termo "naturalismo" em "Jidai heisoku no genjō" ["A presente situação de obstrução da época"], texto escrito em 1910 para o jornal Asahi por recomendação de Sōseki, mas que acabou não sendo publicado na época, possivelmente por conta da situação social. O texto é uma discussão da conjuntura do Japão na virada para a década de 1910, escrito em resposta a um texto publicado pelo crítico Uozumi Setsuro (1883 – 1910) em 1910²⁸, que afirma que a dualidade do naturalismo no Japão seria uma forma de confronto com a situação social e o Poder. Duas tendências estariam contidas no termo Naturalismo nesse contexto: uma tendência auto-assertiva, e uma científica, fatalista e de auto-negação (esta seria o que Takuboku chama de "Naturalismo puro"). A auto-assertividade que virou marca do Naturalismo japonês contradiz a auto-negação vinculada ao pensamento determinista na base do "Naturalismo puro". Para Takuboku, Uozumi pretende apontar essa combinação contraditória como "um casamento realizado estrategicamente como oposição à autoridade que é a inimiga jurada das duas tendências: a nação". Nesse ponto, Takuboku discorda, afirmando que a visão de Uozumi seria falaciosa, porque "nós, os jovens do Japão, até hoje não chegamos nem a provocar qualquer antagonismo diante daquele Poder". Se o povo, e em especial a geração jovem que estaria entre os escritores naturalistas, não são capazes nem de reconhecer adequadamente o Poder como um inimigo, a contradição do naturalismo jamais poderia ser uma estratégia planejada de confronto. A visão de Takuboku aqui é também permeada pela consciência dos problemas envolvidos no projeto de modernização do país:

plano para assassinar o imperador, no que ficou conhecido como o "Taigyaku jiken" [O incidente da Alta-Traição"]. Em 1911, doze dos acusados, incluindo Kōtoku, foram executados após o julgamento desse incidente, o qual foi posteriormente questionado: o suposto plano de assassinato teria sido apenas um pretexto para eliminar líderes da esquerda radical e suprimir os crescentes movimentos anarquista e socialista no Japão. Remeto ao livro *Monster of the Twentieth Century: Kōtoku Shūsui and Japan's First Anti-Imperialist Movement* (2015), de Robert Thomas Tierney, que comenta a vida de Kōtoku e o incidente, além de apresentar uma tradução da obra de Kōtoku sobre o imperialismo. Tierney menciona que "Alta traição" se tornou formalmente um crime no código legal japonês em 1908, e o julgamento do grupo de Kōtoku em 1910-1911 foi o primeiro caso em que se evocou esse estatuto. Como uma consequência do incidente, Tierney cita as palavras do jurista Nakamura Kisaburō, que afirmou que "Por meio desse incidente [...] o imperador e o sistema imperial se tornaram tabus absolutos [...]. O povo gradualmente perdeu a coragem de insistir em seus direitos, perdeu o poder de se levantar contra as autoridades e o espírito de resistência. Eles se tornaram servos obedientes" (TIERNEY, 2015, p. 70).

²⁸ "Jiko shuchō no shisō toshite no shizen shugi" [Naturalismo como pensamento auto-assertivo].

Se qualquer um entre nós tentar pensar hoje na relação entre nós mesmos e aquele Poder, sem dúvida se espantará ao descobrir aí a inesperadamente grande alienação (não se trata de discórdia) que nos aguarda. Realmente, do mesmo modo que, como consequência de a formação da nova sociedade Meiji ter sido confiada inteiramente aos homens, as mulheres do Japão foram todas reguladas e disciplinadas (seja na legislação, no ensino, ou no próprio lar) como escravas dos homens durante os últimos quarenta anos e permanecem satisfeitas com isso – ou, pelo menos, sem conhecer as razões para contestar –, pelos mesmos motivos nós jovens também deixamos todos os problemas concernentes à nação [...] totalmente nas mãos dos mais velhos²⁹.

É possível pensar nesse sentido também a permanência de estruturas e modos de pensar pré-modernos no contexto da introdução do Naturalismo: sua distorção seria uma consequência dessa situação, antes mesmo de se poder pensar nela como uma forma de combate à situação. Lembro aqui o comentário de Roberto Schwarz a respeito da sugestão de Silvio Romero de que o mergulho "na corrente vivificante das ideias naturalistas e monísticas" seria um remédio para o pastiche da cultura nacional brasileira. Sobre essa ideia, Schwarz afirma:

À distância é tão clara que tem graça a substituição de um arremedo por outro. Mas é também dramática, pois assinala quanto era alheia a linguagem na qual se expressava, inevitavelmente, o nosso desejo de autenticidade. Ao pastiche romântico iria suceder o naturalista (2012, pp. 24 – 25).

Apesar das enormes diferenças entre os dois contextos, a pretensão de universalidade das ideias por trás do Naturalismo seria negada inevitavelmente na tentativa de adaptação aos contextos periféricos do Japão e do Brasil. Assim, é possível interpretar a crítica de Takuboku no sentido de que, se o pastiche era inevitável, sua efetividade no confronto com a época era impossibilitada pela própria estrutura que o produziu, a mesma estrutura que formulava o desejo de autenticidade que movia a modernização do Japão. A referência ao pensamento de Schwarz nesse contexto de importação de ideias estrangeiras levaria longe, mas precisaria ser feita com cuidado, dadas as enormes diferenças entre as duas nações e suas relações e posicionamentos com a cultura europeia. As problemáticas conforme levantadas em sua discussão das "ideias fora do lugar", ainda assim, são bastante sugestivas para se pensar o caso do projeto de modernização do Japão por meio do contato com as ideias europeias e norte-americanas, no percurso que levou até a importação e distorção do Naturalismo, como no seguinte trecho em que Schwarz discute o caso das artes e movimentos artísticos:

Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das "elites" eram parte – a parte que nos toca – da gravitação desse sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista,

²⁹ As citações de Ishikawa foram traduzidas do texto disponível no Aozora Bunko: https://www.aozora.gr.jp/cards/000153/files/814_20612.html (Último acesso: 24/12/2022).

modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável esse desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique indicado o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia. [...] Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos. Mas, voltemos atrás. Em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis (SCHWARZ, 2012, pp. 25 – 26).

As críticas de Sōseki e Takuboku parecem apontar similares "eternidade das relações sociais de base" e "lepidez ideológica das 'elites'" no caso do Japão do período Meiji, onde as diferentes correntes artísticas europeias entraram em um período ainda mais comprimido, se não ao mesmo tempo, e desacompanhadas das transformações na ordem social ocorridas na Europa. Se no Brasil muito desses aspectos foram consequência do colonialismo, as particularidades no caso do Japão e a imitação das tendências europeias trouxeram consequências estruturalmente similares na produção (ou imitação) artística, e Sōseki se destacou na abordagem desse problema. E se as ideias liberais eram impraticáveis mas indescartáveis no Brasil, o mesmo poderia ser dito sobre o Japão desse período, tendo em vista que já era inevitável sua gravitação para dentro do "sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo", no contexto do imperialismo do século XIX, e o projeto de modernização envolvia realizar essa gravitação com os próprios pés, por assim dizer, antes que o próprio país se tornasse colônia de alguma potência ocidental. Nesse sentido, já seria impossível a pretensão de um retorno do "indivíduo moderno" japonês para um modo pré-moderno de ser, assim como impossível seria um retorno direto às formas culturais ditas "tradicionais" do Japão como se elas estivessem esperando isoladas a vácuo, de modo a não serem afetadas pelo curso da história³⁰. Ao mesmo tempo, as formas de reconhecimento de sua própria condição (por

³⁰ Neste ponto a análise histórica de Kobayashi Hideo parece ficar ambígua. Na comparação com a escrita do eu europeia na parte 3 de seu estudo do romance-do-eu, ele reconhece os remanescentes pré-modernos como fatores que afetam a importação de ideias estrangeiras. Na parte seguinte, entretanto, ele tenta realizar uma inversão de valores, como indica Kamei Hideo: "Até a parte anterior, Kobayashi apontava os vestígios feudais como condições negativas. Porém, chegando aqui, ele novamente mostra como o fato de as obras de época ainda serem populares mesmo na época dos filmes e dos romances populares é algo que prova que são muitos os vestígios feudais dentro das pessoas contemporâneas. Mas ele se viu obrigado a dizer que, como aí onde existem essas emoções opera um livre e refinado senso estético cultivado por uma longa cultura, podemos perceber a beleza na figura dos protagonistas que demonstram emoções e atos disciplinados com sua localização definida dentro do cenário social" (KAMEI, 1971 *apud* ISHIKAWA, 2014, p. 53). Perto da discussão da introdução de ideias europeias, palavras como "livre e refinado senso estético cultivado por uma longa cultura" soam destacadas da história, como se as próprias noções de "senso estético" e "cultura" não fossem elas mesmas importações do pensamento europeu, desenvolvidas historicamente. É preciso lembrar que Kobayashi escreveu esse texto no Japão militarista de meados da década de 1930, já após o início da agressão militar na Manchúria e a supressão do movimento de literatura proletária no Japão, e essa situação social sem dúvida influenciou o modo de olhar a "cultura tradicional". Ainda assim, o apelo a noções como "livre e refinado senso estético" acaba soando como os pensamentos do protagonista de *E depois* ao falar da ansiedade retratada na literatura de outros países. Retomarei esse problema no capítulo 4 a partir do estudo de Harry Harootunian sobre o período entre-guerras do Japão, seu livro *Overcome by Modernity* (2000), no qual discute a posição de diversos intelectuais nas décadas de 1920 e 1930 em relação ao que viam como a americanização e comoditização da vida no Japão, diante do que muitos buscaram recorrer a noções idealizadas

meio da literatura, por exemplo) não são impossibilitadas, mas estariam vinculadas desde o princípio aos "torcicolos culturais" produzidos pela importação de ideias e formas literárias. Assim, o Naturalismo japonês pôde desenvolver uma tendência auto-assertiva, vinculada a um ideal de "sinceridade" por meio do qual se imprimiu "um sentido moral à ideia de 'natureza' descoberta nos poetas românticos ingleses" (NAGAE, 2006, p. 8). Isto é, um Naturalismo de inflexão romântica, em vez de um Naturalismo determinista oposto ao acento individualista do Romantismo.

Tanto Takuboku quanto Sōseki acabaram morrendo antes do surgimento das discussões sobre o romance-do-eu no Japão, mas suas críticas desenvolvidas no auge do Naturalismo japonês apontam algumas das questões fundamentais a respeito do desenvolvimento dessa forma literária que merecem um estudo mais cuidadoso e aprofundado, que não seria possível desenvolver aqui. Em todo caso, o desvio pelo texto de Takuboku nos leva de volta ao texto de Ōe. Nele, a problemática história do romance-do-eu japonês é apenas sugerida indiretamente pela citação de Kobayashi Hideo, mas vale notar que Ōe fizera referência direta ao texto de Takuboku em um ensaio publicado dois meses antes, em que fala sobre os protestos políticos de 1960³¹. Assim, é muito provável que ele ainda tivesse em mente o texto de Takuboku ao escrever sobre o romance-do-eu, ao menos em questão de consciência histórica e do caráter auto-assertivo da literatura.

No entanto, o contexto a partir do qual Ōe observa o romance-do-eu é bastante distinto tanto da situação descrita por Sōseki e Takuboku quanto das preocupações de Kobayashi Hideo. Os desconcertos gerados pelo contato com a cultura europeia e norte-americana persistem, sem dúvida, e foram explorados pelo próprio Ōe em suas obras literárias, como *Man'en gannen no futtobōru*. O que Ōe procura destacar no ensaio sobre o romance-do-eu, no entanto, é uma mudança na posição do indivíduo no mundo contemporâneo. Se, no caso do período Meiji, os diferentes trajetos históricos produziram diferentes formas literárias centradas no "eu", as circunstâncias históricas e sociais decorrentes da possibilidade de destruição da humanidade como um todo afetam igualmente os japoneses. Esse aspecto, falando de maneira geral, não seria uma especificidade da história da Europa ou do Japão, mas um processo que arrastará junto toda a humanidade se a destruição em massa for desencadeada e escalonada até as últimas consequências. A perspectiva aqui é a do indivíduo durante a Guerra Fria, consciente da ameaça nuclear que poderia levar à morte de todas as pessoas, independentemente de sua posição geográfica. Embora neste ponto Ōe não faça referência

de um Japão tradicional pré-moderno que seria supostamente imune às vicissitudes históricas que produziram esse estado das coisas.

³¹ "Kyōken ni kakushitsu o kamosu kokorozashi" [A determinação para provocar antagonismo contra o poder] (1961). O título do ensaio é tomado do texto de Takuboku, que é mencionado para sugerir que, no Japão da década de 1960, após os conflitos e protestos de 1959 e 1960, os jovens japoneses enfim teriam sido capazes de reconhecer no Poder seu inimigo (1972, pp. 100 – 101).

explícita, e fale apenas da bomba atômica, sua perspectiva nesse texto ecoa o "existencialismo americano" discutido por Norman Mailer no ensaio "The White Negro" [O negro branco] (1957)³²:

Provavelmente nunca seremos capazes de determinar o estrago psíquico dos campos de concentração e das bombas atômicas causado na mente inconsciente de quase todos que viveram naqueles anos. Pela primeira vez na história civilizada, talvez pela primeira vez em toda a história, nós fomos forçados a viver com o conhecimento suprimido de que as menores facetas de nossa personalidade ou a mais secundária projeção das nossas ideias, ou de fato a ausência de ideias e a ausência de personalidade poderiam significar justamente que nós podemos ainda assim estar fadados a morrer como uma cifra em alguma vasta operação estatística na qual nossos dentes seriam contados, e nosso cabelo seria salvo, mas a nossa morte em si passaria sem conhecimento, sem honras e despercebida, uma morte que não poderia suceder com dignidade como uma possível consequência de ações sérias que escolheramos, mas uma morte por *deus ex machina* em uma câmara de gás ou uma cidade radioativa; e então se no meio da civilização – aquela civilização fundada sobre a necessidade Faustiana de se dominar a natureza pela conquista do tempo, conquistando as ligações de causa e efeito – no meio de uma civilização econômica fundada sobre a confiança de que o tempo poderia de fato ser submetido à nossa vontade, nossa psique foi ela mesma submetida à ansiedade intolerável de que, não tendo a morte causa, a vida também não tinha causa, e o tempo desprovido de causa e efeito acabou encalhando.

A Segunda Guerra Mundial ofereceu um espelho para a condição humana que cegava qualquer um que o olhasse. [...]

É nesta cena funesta que um fenômeno apareceu: o existencialista americano – o hipster, o homem que sabe que se nossa condição coletiva é conviver com a morte instantânea por bomba atômica, morte relativamente rápida pelo Estado como *l'univers concentrationnaire*, or com uma morte lenta por conformismo com todo instinto criativo e rebelde suprimido [...], se o destino do homem do século vinte é viver com a morte desde a adolescência até a senilidade prematura, ora, então a única resposta envivecedora é aceitar os termos da morte, conviver com a morte como um perigo imediato, divorciar-se da sociedade, existir sem raízes, lançar-se naquela jornada inexplorada para dentro dos imperativos rebeldes do self³³ (1960, pp. 303 – 304).

Esse texto, publicado dois anos depois da entrevista de 1955 citada por Ôe, traz termos similares aos que aparecem nela ao falar da necessidade de uma jornada para dentro do self. Enquanto na entrevista a situação era o hipotético exílio em uma ilha deserta que levaria à investigação do "eu", aqui essa investigação seria uma necessidade decorrente do confronto do indivíduo com a possibilidade da morte e a consciência de seu isolamento na sociedade. Embora não cite diretamente esse texto de Mailer aqui³⁴, Ôe parece expressar um ponto de vista similar ao

³² O ensaio foi republicado no livro *Advertisements for Myself*, que Ôe menciona no texto. Na composição desse livro foram reunidos ensaios, contos, entrevistas, fragmentos de romances, poemas e colunas de jornal escritos por Mailer. Os textos são organizados em diferentes partes, cada qual se inicia com textos curtos que Mailer intitula "Advertisement", em que comenta, a partir de seu olhar atual, bastidores, críticas, arrependimentos, curiosidades a respeito desses textos. O livro *Genshukuna tsunawatari*, que reúne os ensaios dos primeiros anos da carreira de Ôe, emula o formato do livro de Mailer: cada parte começa com uma "Nota" breve, comentando os textos incluídos. O fato de Ôe marcar no índice os textos que ele mesmo considera mais importantes, conforme indica na nota inicial para o livro todo (1972, p. 13) também espelha o livro de Mailer, em que há uma nota inicial na qual lista os textos que considera os melhores (1960, p. v).

³³ Frases longas e com sintaxe tortuosa, como a desse trecho, são características dos textos incluídos em *Advertisements for Myself*. Nesse ponto também seria possível enxergar influência de Mailer na escrita de Ôe, ao menos como legitimação de seu estilo difícil.

³⁴ Ôe comenta o texto de Mailer no ensaio de 1963 intitulado "Hangyakuteki na morarisuto nōman meirā" ["Norman Mailer, o moralista rebelde"], também incluído em *Genshuku na tsunawatari* (1972, pp. 207 – 214).

falar das transformações da situação do indivíduo após a Segunda Guerra Mundial, e a referência de Mailer ao conformismo tanto criativo quanto social também é significativa.

Essas transformações também devem ser pensadas no caso específico do Japão do pós-guerra, a partir dos ideais democráticos por trás da nova constituição implementada em 1947. O tema é bastante caro a Ōe, para quem os ideais de "soberania popular" e de "renúncia à guerra" expressos na Constituição dão forma à percepção de suas próprias morais fundamentais, como se fossem o próprio corpo e alma (1972, p. 133). O ideal de "soberania popular", vinculado ao reconhecimento dos indivíduos como participantes na vida política, estava sob ataque na época dos protestos de 1960 em torno do Tratado de Segurança Japão-EUA, que foi aprovado mediante uma manobra autoritária do então primeiro-ministro Kishi Nobusuke³⁵. É esse um dos pontos levantados por Ōe na conclusão do mencionado ensaio em que se refere a Ishikawa Takuboku:

A educação democrática do pós-guerra nos ensinou o ideal de que é nas nossas mãos que o Poder se encontra, mas não ensinou como podemos provocar antagonismo contra o Poder quando descobrimos que temos as mãos vazias. Creio que seria razoável dizer que aquilo que chacoalhou o Japão no verão de 1960, falando pelo lado da educação, cumpriu a tarefa de incluir o elemento de resistência e insurreição do espírito democrático nos corações dos estudantes (1972, p. 101).

Essas palavras, publicadas dois meses antes do ensaio sobre o romance-do-eu, apontam a consciência de Ōe a respeito da posição do "eu" na sociedade de então. Voltando ao texto sobre o romance-do-eu, são circunstâncias como essas, em torno da situação existencial e política do indivíduo, que Ōe teria em mente ao tomar outra vez as palavras originalmente pessimistas de Kobayashi Hideo para falar da necessidade de uma transformação no romance-do-eu: "O romance-do-eu há de aparecer novamente com uma nova forma – repetindo essa previsão, meu interesse pelo romance-do-eu se deve a circunstâncias como essas" (1972, p. 172).

Falar do "eu" em 1961 é diferente de falar em 1935, e o romance-do-eu como forma também precisaria mudar, aparecer em nova forma, para ser relevante nessa nova situação. Se a preocupação com o "eu" nesse contexto é justificada e central, o apego às formas antigas de expressão – no caso, a estilística e temática do romance-do-eu formadas antes da 2ª Guerra Mundial – se tornam um obstáculo para sua exploração na literatura. É nessa direção que o ensaio de Ōe avança após a constatação da situação histórica comentada até aqui. Ōe discute a prática contemporânea do

³⁵ Com a oposição expulsa da sessão na Dieta nacional na virada da noite do dia 19 para o dia 20 de maio, todos esperavam que o primeiro-ministro Kishi apenas encerrasse a sessão e adiasse a votação sobre o prolongamento do tratado de defesa EUA-Japão. Em um movimento que parece ter pego de surpresa até membros do próprio partido, Kishi realizou a votação com a oposição ausente. Imagens dessa cena apareceram em jornais no dia seguinte, mostrando a votação realizada apenas entre membros do Partido Liberal-Democrata (Jimintō), a ala da oposição vazia. Há uma reprodução de uma fotografia dessa cena na página 24 do livro de Nick Kapur *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo* (2018), livro que discute os protestos contra o tratado, a ratificação e suas consequências políticas, sociais e culturais.

romance-do-eu primeiramente a partir da influência estilística do escritor Shiga Naoya (1883 – 1971), afirmando que o estilo literário é o "núcleo essencial da literatura":

Para pensar o romance-do-eu praticado atualmente, é preciso partir do ponto alcançado por Shiga Naoya. O romance-do-eu se transformou por conta de Shiga Naoya. Ou talvez devesse dizer que o romance-do-eu atual, forma literária peculiar à literatura japonesa, foi criado pela primeira vez por Shiga Naoya e seus seguidores.

É algo que se pode identificar antes de tudo pelo estilo literário, e dizer "pelo estilo literário" é o mesmo que dizer "a partir do núcleo essencial da literatura" (1972, p. 173).

Como contraste em relação ao estilo literário peculiar e individual de escritores de romance-do-eu anteriores, entre os quais cita como exemplo Kasai Zenzō (1887 – 1928), Ōe afirma que o estilo peculiar de Shiga foi "seguido posteriormente por todos os professores de japonês, sendo tratado como modelo legítimo de prosa em língua japonesa" (*idem*, p. 173). Isto é, o estilo que lhe era peculiar acabou sendo venerado como uma forma padrão de escrita em japonês e passou a ser reproduzido por outros escritores, deixando de lado a individualidade da escrita. E isso, na visão de Ōe, viraria um problema para o próprio Shiga:

Além disso, o escritor que foi mais prejudicado pelo estilo literário de Shiga Naoya é o próprio Shiga Naoya. Sempre acreditando estoicamente no curioso engano de que cada escritor só tem um único estilo, ele produziu um "eu" imóvel, selando suas outras possibilidades como se privasse a si mesmo do próprio corpo. Escolher um estilo é, para o escritor, escolher seu modo de conduta na vida e, para dezenas de milhares de professores de japonês e alguns escritores de romance-do-eu, fazer com que seu corpo e espírito de escritor exista modelarmente, lucidamente, sem qualquer incerteza, como uma pessoa morta (*idem*, p. 173).

Nesse ponto, Ōe aponta como uma exceção em Shiga o conto "Chijō" ["Paixão tola"] (1926), em que a citação de uma carta da esposa do protagonista traz um estilo bastante peculiar, com uma grafia inconstante e bastante distinta da escrita típica de Shiga (que, ainda assim, é o estilo utilizado ao longo do resto do conto). No entanto, diz Ōe, seria um erro considerar, apoiando-se no conceito fictício de "estilo padrão" da língua japonesa, a escrita de Shiga como superior e mais legítima que uma escrita como a da carta da esposa citada nesse conto (*idem*, p. 174). Alguns anos depois, do outro lado do Pacífico, Susan Sontag escreveria em seu ensaio "Sobre o estilo" (1965):

É claro, como todo mundo sabe ou diz saber, que não existe estilo neutro, totalmente transparente. Sartre, em sua excelente resenha de *O estrangeiro*, mostrou como a celebrada "escrita branca" do romance de Camus – impessoal, expositiva, clara, rasa – é, ela mesma, veículo da imagem do mundo (feito de momentos absurdos, fortuitos) de Mersault. O que Roland Barthes chama de "grau zero da escritura", precisamente por ser antimetáforico e desumanizado, é tão seletivo e artificial quanto qualquer estilo de escrita tradicional. Apesar disso, a ideia de uma arte transparente, sem estilo, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que eliminar o artifício da arte é tão impossível quanto uma pessoa perder sua personalidade. No entanto, a

aspiração se mantém – numa discrepância permanente em relação à arte moderna, com sua rapidez vertiginosa nas mudanças de estilo (SONTAG, 2020, p. 32).

Uma dupla tendência na modernidade: por um lado, a ênfase na individualidade e na novidade, por outro, a crença na existência de um estilo supostamente neutro e transparente. E assim, o estilo de Shiga, que lhe era individual, foi tomado como um estilo neutro e herdado por escritores posteriores de romance-do-eu, "que o empregaram como um estilo romanesco ordinário, moderado e reproduzível, com o que eles se tornaram escritores dos textos menos individuais e "eus" com as vidas menos individuais (ÕE, 1972, p. 174). Como exemplo de um herdeiro desse estilo literário, Õe cita o caso de uma obra contemporânea de Ozaki Kazuo (1899 – 1983), como comentado a seguir. Por outro lado, o estilo da carta da esposa no conto de Shiga, que para Õe era mais próximo dos escritores anteriores do romance-do-eu, sumiu da escrita literária: esse estilo não era mais usado para expressar o "eu" de escritores, mas aparece na escrita "das pessoas com as vidas mais concretas", como o livro *Makkura* [Completa escuridão] (1961), de Morisaki Kazue (1927 – 2022), em que a autora registra o relato ouvido de uma mulher mineradora (*idem*, pp. 174 – 175).

Em questão de estilo literário, é essa a situação que Õe observa no romance-do-eu contemporâneo: o estilo que Shiga criou e já utilizava em meados da década de 1920, no surgimento da discussão sobre o romance-do-eu, continua dominante na prosa em japonês, e qualquer individualidade que poderia ser procurada na escrita do "eu" acaba desaparecendo nessa forma de escrita, como sugerido no comentário sobre a obra "Maboroshi no ki" [Relato de uma ilusão] (1961) de Ozaki:

Portanto, assim como ocorre repetidamente em outras de suas obras, também em "Maboroshi no ki" o "eu" não passa de um mero cronista. Como se fosse um cronista de anais históricos, o "eu" se oculta nas sombras e evita, dentro do possível, dar cor a si mesmo. Quem é individual nessa obra (isto é, quem possui um "eu" que demandaria um estilo particular) são os "outros", retratados a partir de fora, e o "eu" do passado, visto como um "outro". Com o que se produz o paradoxo curioso, mas também óbvio, de que esse escritor de romance-do-eu consegue retratar o "outro" até mais precisamente do que qualquer escritor anti-romance-do-eu (*idem*, pp. 175 – 176).

Esse "paradoxo" evidencia como a clareza do estilo herdado de Shiga seria inadequada para a expressão do "eu" no pós-guerra, e o distanciamento dos escritores do pós-guerra em relação ao romance-do-eu também poderia ser entendido como uma reação a essa forma de escrita.³⁶

³⁶ O fato de a escrita de Shiga ter se tornado "ortodoxa" e ser repetida por muitos escritores já era percebido logo após a guerra como um impedimento ao desenvolvimento da literatura, como no texto "Kanōsei no bungaku" [Literatura da possibilidade] (1946), de Oda Sakunosuke (1913 – 1947). Ao falar sobre Shiga, Oda comenta também que é problemático que o romance-do-eu seja considerado como uma forma dominante na literatura japonesa, já que é apenas um dos vários tipos de romance possíveis: "não passa de um tributário do grande rio chamado *shōsetsu*. É um rio demasiadamente pequeno para o enorme navio das possibilidades humanas poder navegar". Texto disponível no Aozora Bunko: https://www.aozora.gr.jp/cards/000040/files/46170_22339.html (Último acesso: 24/12/2022).

Na sequência, Ōe se volta para os aspectos temáticos do romance-do-eu contemporâneo, afirmando uma característica temática comum no fato de que "são comoventes praticamente todos os romances-do-eu atuais. E isso se deve ao fato de esse romance-do-eu falar sobre questões da vida e da morte, que mesmo as pessoas menos individuais compartilham" (*idem*, p. 176). Os problemas da vida humana relacionados a esses temas podem ser narrados de maneira comovente pelo estilo não-individual de Shiga mesmo que se trate de situações incomuns, distantes da vida cotidiana do leitor. Ōe cita como exemplo a história "Fushō no ko" [O filho indigno], de Kusaka Naoki³⁷, paciente de hanseníase que narra a visita de sua mãe ao sanatório onde ele vivia. Para Ōe, a comoção fácil, possibilitada pelo estilo padrão do romance-do-eu, acaba se tornando um impedimento para a expressão do "eu", na medida em que a comoção depende da simpatia do leitor, que pode ser conquistada com maior facilidade por meio do uso de generalidades e estereótipos que pela investigação das profundezas do self: "essa comoção é algo que não surgiria caso o autor não tivesse hanseníase como esse "eu"; os estereótipos sobre a hanseníase se tornam uma voz de fundo que suporta essa comoção. Isso está ligado à essência do romance-do-eu atual (*idem*, p. 177).

A discussão temática do romance-do-eu atual fica centrada no caso desse texto de Kusaka como representativo do caráter comovente desse modo de escrita, de modo que pode soar generalizante. Por outro lado, o fato de se dedicar mais à discussão do estilo literário sugere que seria esse o seu principal interesse na discussão do romance-do-eu, mais que os temas em si. Assim, no fim do texto Ōe busca expressar sua própria relação com esse modo de escrita, partindo de um comentário sobre o que chama de "tendência de auto-ocultamento" da maioria dos escritores japoneses, mesmo entre aqueles que se opõem ao romance-do-eu:

Assim como não fazem auto-confissões em entrevistas, também não ocorre de os escritores fazerem auto-confissões nos romances. Exceto por um número extremamente pequeno de exceções, isso não acontece. Essa tendência de auto-ocultamento é algo que pode ser amplamente visto também no sentido político.

Assim, ainda que os escritores japoneses fossem exilados em uma ilha deserta junto de suas enormes obras, eles não conseguiriam contemplar seus próprios livros como os melhores documentos sobre seus problemas; e também não seria impossível eles saírem em uma jornada auto-exploratória no próprio âmago? (*idem*, p. 177).

Essa tendência de auto-ocultamento remete ao comentário sobre a escrita de Ozaki Kazuo, quando diz que "como um cronista de anais históricos, o "eu" se oculta nas sombras e evita, dentro do possível, dar cor a si mesmo" (*idem*, p. 176). Contra isso, Ōe prefere a tendência de auto-asserção e auto-exploração que encontrou na literatura americana contemporânea, voltando a Mailer:

³⁷ Não encontrei informações suficientes sobre Kusaka, mas a história parece ter sido publicada no periódico Tama, do Sanatório Nacional Tama Zenshōen

Se eu fizer uma auto-confissão, nela gostaria de unificar a escrita literária e a realização de uma jornada auto-exploratória por dentro da minha interioridade, como diz Norman Mailer. Quando eu tento, porém, fazer o "eu" seguir o modelo do estilo dos escritores atuais de romance-do-eu, sinto que o "eu" vai perdendo contato com meu verdadeiro âmago. E quando eu começo uma jornada auto-exploratória na minha interioridade, sinto também que, sem pisar no mundo do imaginário (*imaginaire*), o "eu" acaba se afastando, emergindo das profundezas escuras da minha interioridade. [...] Se for possível algo como a superação do "eu", acredito que para mim o único jeito seria descobrir no mundo do imaginário e transformar em imagem concreta o "eu" que se oculta em minha interioridade (*idem*, p. 178).

A auto-asserção e auto-exploração enfatizadas por Õe também podem ser entendidos como aspectos de uma noção da autenticidade buscada por escritores nos anos 1950 e 1960, inclusive Norman Mailer. Aproveitando a referência anterior a Susan Sontag, o seguinte comentário de Alejandro Chacoff em um texto sobre a escritora publicado na revista *Piauí* também poderia ser aplicado em parte ao posicionamento de Õe, de quem ela foi praticamente contemporânea³⁸:

Espremida entre as experimentações formais dos modernistas e a ironia fria do pós-modernismo, sua obra conversa com uma onda mais recente da literatura: a da busca por alguma forma pura de autenticidade, seja na subversão de convenções narrativas ou na mistura de gêneros que se costuma chamar pelo termo impreciso de "autoficção". [...] Não só sua obra como sua trajetória de figura pública é ditada pelo temor à fraude, e às vezes ambas parecem uma série de lições prática em autenticidade: como ser um verdadeiro ativista, um verdadeiro escritor, uma voz cultural responsável (2019, p. 66).

Da parte de Õe, a ênfase no imaginário, o questionamento das tendências atuais do romance-do-eu e a referência a Mailer demonstram que, se for escrever sobre o "eu", sua escrita teria necessariamente de ser diferente do romance-do-eu que ele comenta no texto para ser uma escrita de si autêntica, e no caso de suas obras posteriores que poderiam ser consideradas mais autobiográficas, como veremos a respeito de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, isso também passaria pela subversão de convenções narrativas e se aproximaria da "mistura de gêneros que se costuma chamar pelo termo impreciso de 'autoficção'". Assim, referir-se às obras de Õe como romance-do-eu, em sua própria perspectiva, já significaria falar de outra coisa: seria levar o romance-do-eu a tomar uma nova forma, como sugere ao retomar aqui os termos de Kobayashi Hideo sobre a "superação do 'eu'". Ao mesmo tempo, o papel do imaginário também deixa claro que as relações do "eu" dentro dos textos com a "subjetividade" do próprio Õe nunca podem ser tomadas como evidentes e diretas.

³⁸ Uma interessante série de cartas trocadas entre os dois no fim da década de 1990 foi publicada na *The Yale Review* de abril de 2000. Nelas, Sontag e Õe conversam sobre acontecimentos recentes como a Guerra do Golfo e a Guerra Civil na Iugoslávia, o envolvimento do Japão na política externa americana e suas "missões pacificadoras" e "humanitárias", o surgimento de novos nacionalismos, a movimentação do parlamento japonês para retomar e reafirmar a bandeira e o hino japonês, a instituição e o papel do escritor na atualidade, entre outras questões que ainda marcam o mundo de hoje (ÕE & SONTAG, 2000, pp. 10 – 32).

O parágrafo final do ensaio sugere, ainda, que a ênfase na imaginação e na liberdade temática e estilística têm ainda outro significado que não se limita às questões do romance-do-eu: "E acredito, falando de modo mais geral, que é somente pela auto-exploração e auto confissão, com todos os tipos de estilos e imagens, que a nossa literatura pode se opor aos ataques anti-literatura. Que não poderíamos nem descobrir se nós mesmos não somos os inimigos" (*idem, ibidem*). A referência a "ataques anti-literatura" fica mais clara a partir do contexto de publicação desse texto, pois Ōe parece aludir aqui a dois incidentes ocorridos meses antes, relacionados à liberdade de expressão no Japão do pós-guerra: Em dezembro de 1960, o escritor Fukazawa Shichirō publicou na revista *Chūō Kōron* o conto "Fūryū mutan" [Conto de um sonho elegante] em que trata em tom paródico a família imperial do Japão. Em fevereiro do ano seguinte, um jovem terrorista de direita, revoltado com o "desrespeito" retratado nesse conto, invadiu a casa do editor da revista – que estava ausente –, feriu sua esposa e assassinou a empregada³⁹. O outro incidente decorreu da publicação em janeiro de 1961, da novela "Sebunchin" [Seventeen] de Ōe, baseada no caso do assassinato do líder socialista Asanuma Inejirō no mês anterior. O modelo do protagonista da história de Ōe foi o assassino, outro jovem terrorista de direita. Em fevereiro de 1961 foi publicada a continuação de "Seventeen", intitulada "Seijishōnen shisu" [O menino político morre], com o que tanto o próprio Ōe quanto a editora receberam cartas de ameaça de uma organização de direita, supostamente por conta do retrato feito do protagonista. Essa segunda parte da história ficou fora de circulação por décadas, e só foi incluída em coleção das obras ficcionais de Ōe pela primeira vez na coleção lançada pela Kōdansha entre 2018 e 2019. Mas é notável que, segundo a cronologia consultada, Ōe passou alguns meses sem publicar textos após esse incidente: salvo alguma possível publicação menor não incluída na cronologia, os próximos que apareceram foram dois ensaios mencionados aqui, "Kyōken ni kakushitsu o kamosu kokorozashi", de julho de 1961, em que fala da situação política e menciona Ishikawa Takuboku; e o texto sobre o romance-do-eu, de setembro de 1961 (FURUBAYASHI, 2003a, p. 317). Uma outra questão contemporânea relacionada à literatura que vale a pena mencionar de passagem foi a acusação de obscenidade levantada contra Shibusawa Tatsuhiko (1928 – 1987), em torno de sua tradução, publicada em 1959, da obra *L'histoire de Juliette, ou, Les Prospérité du vice* (1797-1801), do Marquês de Sade. O julgamento foi realizado

³⁹ Remeto ao texto "Beheaded Emperors and the Absent Figure in Contemporary Japanese Literature" (1994), em que John Treat comenta a obra de Fukazawa, o incidente e suas consequências. Uma dessas consequências é que falar sobre a família imperial ainda podia ser um tabu no Japão do pós-guerra, mesmo que o imperador tenha renunciado a sua pretensa divindade ao fim da guerra. Neste ponto, o caso faz lembrar também o incidente envolvendo Kōtoku Shūsui, especialmente nos termos do comentário de Nakamura Kisaburō citado por Robert Tierney. É também nesse sentido que Ōe sugere que sua época teria algo em comum com a de Ishikawa Takuboku. O caso de Fukazawa e sua obra "Fūryū mutan" são mencionados no quarto texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, nas páginas 101 e 102 da tradução, quando o narrador menciona um ensaio escrito poucos anos antes, falando sobre a "polissêmica profundidade das imagens e das performances em obras literárias" ao associar os casos de Fukazawa e o suicídio do escritor M, alusão a Mishima Yukio (1925 – 1970).

ao longo da década de 1960, e o próprio Ōe participou como testemunha em defesa de Shibusawa. Por outro lado, quando no trecho citado diz que os próprios escritores podem se descobrir como sendo os inimigos, pode-se entender isso como uma sugestão de que os próprios escritores são capazes de ter papel na supressão da liberdade de expressão, por um lado, mas parece, mais do que isso, retomar o que sugeriu anteriormente no texto, quando afirma que "o 'eu', longe de ser superado, acabou se tornando o inimigo mais poderoso e construiu uma fortaleza. Aos escritores só resta levantar um ataque de auto-exploração (*idem*, p. 172).

Se entendermos os "ataques anti-literatura" como alusões a acontecimentos contemporâneos como os sugeridos acima, o caráter auto-assertivo desse texto (já diferente da problemática do Naturalismo japonês comentada por Takuboku) vinculado à ênfase na livre escolha de temas e estilos seria uma resposta a esses ataques. Junto da afirmação da imaginação, a resposta teria, talvez, o seguinte sentido: por mais que quisesse retratar a realidade como ela, a incursão no imaginário seria inevitável, e mesmo que tentasse escrever sobre meu próprio "eu", seria impossível uma expressão direta que não passasse pelos temas e estilos da literatura. Se isso ocorre no caso de uma escrita voltada para o "eu", de modo algum o retrato do protagonista de "Seventeen" poderia estar livre da imaginação, nem deveria ser lido como um retrato da realidade. Enfatizando o estilo literário como "o núcleo essencial da literatura", a questão central desse ensaio, quando chegamos em seu último parágrafo, parece ser o caráter literário da literatura, por assim dizer, ainda que esteja discutindo o romance-do-eu. Ainda assim, em nenhum momento Ōe nega a possibilidade de o romance-do-eu servir como meio de confronto com a realidade social.

O texto sobre o romance-do-eu foi escrito no começo da carreira de Ōe e muito se passou em sua vida desde então, de modo que seria exagerado extrapolar a partir das ideias discutidas nesse texto a descrição de uma atitude ou modo de pensar constante do autor ao longo dos mais de sessenta anos que se passaram desde sua publicação. Em muitos aspectos, como se viu, o texto todo é ancorado na época em que foi escrito: ele não busca teorizar abstratamente sobre a categoria do romance-do-eu, mas discutir sua situação naquele momento, aproximando-o de outras tendências e preocupações que enxergava no começo da década de 1960. Muito ainda havia de acontecer nos anos seguintes, tanto na história do Japão quanto no lado da vida pessoal de Ōe, acontecimentos que não deixam de ter relação com a situação do indivíduo, a posição e consciência do escritor – e, por conseguinte, a forma e função da escrita literária bem como da escrita autobiográfica: naquele momento, as consequências das mobilizações populares contra o Tratado de Segurança EUA-Japão e as diversas interpretações acerca de seus resultados ainda estavam em aberto, a crise dos mísseis em Cuba ainda não tinha acontecido, o arquipélago de Okinawa, com sua localização estratégica na Guerra Fria, seguia sob controle dos Estados Unidos. Da parte de Ōe, parece até desnecessário dizer

que as referências autobiográficas, mais limitadas e oblíquas nos primeiros textos, tomariam outra dimensão após o nascimento de seu filho Hikari e seu envolvimento com a questão dos sobreviventes da bomba atômica. Os personagens estudantes de francês das primeiras obras, por exemplo, eram retratados de modo a comentar a situação dos jovens vivendo no pós-guerra e, nesse sentido, estariam mais ligados ao retrato da situação do indivíduo contemporâneo do que ao relato de experiências pessoais. Se a experiência pessoal ganha maior profundidade com as obras publicadas após o nascimento do filho, a imaginação se torna também um meio de convivência com ele, de modo que mesmo as obras que retratam a vida de um protagonista com um filho portador de deficiência não são necessariamente retratos autobiográficos da experiência do próprio autor, separada desse espaço da imaginação. A preocupação com a história também se torna mais complexa a partir de obras como *Man'nen gannen no futtabōru*, e não deixa de ter um caráter pessoal, como em "Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo" ["Ensine-nos o meio para superar nossa loucura"] (1969), cujo protagonista, pai de uma criança com deficiência, busca entender e escrever a história do próprio pai, supondo que isso poderia lhe ajudar a viver no presente com o filho. Essas obras e as publicadas durante a década de 1970 levam adiante as explorações na história do Japão e na história pessoal, bem como a busca por um estilo literário adequado a essas explorações. Se, como mencionado na entrevista com Yoshida citada no início, o livro *Dōjidai gēmu* marcaria o fim do embate mais acirrado de Ōe com a estilística padronizada da língua japonesa (YOSHIDA, 1988, p. 370), a importância da literatura, da imaginação, do estilo e da história não deixaram de ser afirmadas em seu trabalho posterior.

A situação do indivíduo na década de 1980 já é, assim, bastante distinta da comentada no ensaio de Ōe de 1961. Apesar de a preocupação com a ameaça nuclear persistir, as tensões e expectativas dos anos 60 parecem frustradas e distantes, e as perspectivas para o futuro parecem mais limitadas em meio à crescente apatia política paralela ao crescimento econômico do país. Nessa mesma época, como aponta So Myungsun, o indivíduo, a experiência pessoal e a relação com a história ganharam novos espaços e funções na obra de Ōe, e os métodos de autocitação, autorreferência e reescrita de obras anteriores se tornaram frequentes em sua escrita (2004, pp. 317 – 318). A mudança no posicionamento do "eu" nesse período é apontada de maneira sugestiva por So em sua afirmação de que "a produção de Ōe a partir da segunda metade da década de 80 se transformou em uma literatura que seria adequada para a História dentro do "eu" (mais que ao "eu" dentro da História)" (*idem*, p. 318). Essa inversão sugere a necessidade de uma nova forma para o romance-do-eu, já distinta da que seria possível e relevante para a década de 1960, e a produção de Ōe a partir da década de 1980 pode indicar uma forma possível nessa nova situação. Aqui também se tem a suspeita de que a escrita com traços autobiográficos de Ōe não funcionaria meramente

como uma espécie de registro de experiências pessoais, funcionando, ao contrário, para se perguntar sobre o caráter literário da literatura e seu espaço na contemporaneidade. Assim, quando Adriano Schwartz comenta a respeito da tendência autobiográfica na obra de escritores como Philip Roth, Ricardo Piglia e J. M. Coetzee que o confronto direto com suas melhores obras acaba levantando "a hipótese de que está em curso, por meio de um instrumento improvável, o recurso autobiográfico, e de uma exaustiva e minuciosa autoavaliação, uma tentativa de reinvenção do ficcional, ou talvez, mais modestamente, de suas possibilidades em um ambiente pouco propício" (2013, p. 90), parece-me que o mesmo poderia ser aplicado à obra de Oe, especialmente seus livros publicados desde 1980, como procurarei sugerir nos capítulos que seguem.

Capítulo 2 – A escrita vertiginosa de *Jovens de um novo tempo, despertai!*

O nascimento de Hikari foi um acontecimento que abriu novos rumos na literatura de Ōe em uma direção mais pessoal e individual, mas como um tema que não pode ser retratado com facilidade, conforme o próprio autor parece ter notado desde o princípio. Assim, nas primeiras histórias em que escreveu com base nesse acontecimento, o foco parece estar nas ambivalências e vacilações no ponto de vista do pai de uma criança nascida com deficiência, isto é, lidar não só com o nascimento em si mas com o fato de que a questão não termina quando se aceita ou não o nascimento. Assim, em "Sora no kaibutsu agwii" [Aghwii, o monstro celeste] (1964), o pai foi incapaz de aceitar a situação e arranhou para que o bebê morresse, mas continuou assombrado por essa escolha, passando a ter alucinações que eventualmente o levam à morte. Em *Uma questão pessoal*, a escolha feita ao fim é a oposta, na qual um pai relutante eventualmente se convence de que é preciso lutar para que o bebê sobreviva, e isso implica ao mesmo tempo um compromisso de seguir vivendo no mundo real da década de 1960. O título dessa obra⁴⁰, aliás, expressa um outro aspecto da questão que seria fundamental para Ōe, especialmente quando consideramos seu engajamento nas questões políticas e sociais da época: o protagonista Bird não está tentado a fugir apenas da "experiência individual" do nascimento do filho, mas também do próprio Japão de então, conforme imagina a possibilidade de ir para a África, onde os movimentos de libertação e anti-imperialistas pareciam mais reais e significativos, mais capazes de produzir mudanças do que o Japão após os protestos de 1960. O que Bird idealiza a respeito da África seria então a possibilidade de uma experiência concreta, vivida como tal, e o título do livro também se refere a essa idealização. Na narrativa também é notável que outras questões marcantes da época, como a Crise dos Mísseis em Cuba e a preocupação com o crescimento do armamento nuclear no mundo, aparecem retratados de maneira sorrateira mas não apagada. Assim, tem-se a implicação de que o nascimento do filho, como uma experiência individual, poderia até se tornar uma desculpa para não precisar pensar nessas outras questões de ordem mundial. Na mesma linha, a aceitação do filho no

⁴⁰ O título original é *Kojintekina taiken*, "uma experiência individual" ou "experiências individuais", não havendo marcação de número. A palavra *taiken* sugere uma experiência direta, em primeira mão, em um sentido mais concreto do que *keiken*, que em *Jovens de um novo tempo, despertai!* é utilizada por exemplo na tradução do título das "Canções da Experiência" de William Blake. A diferença parece similar ao caso dos termos em alemão *Erlebnis* (como *taiken*) e *Erfahrung* (*keiken*) conforme Jeanne Marie Gagnebin os emprega a partir da leitura de Walter Benjamin em textos como "Memória, história, testemunho" (2009, p. 50) e o prefácio ao volume 1 das *Obras Escolhidas* de Benjamin (2012, pp. 8 – 9), enfatizando a concretude, individualidade e a sensação de choque em *Erlebnis* e um sentido mais relacionado à tradição, comunidade e transmissão em *Erfahrung*. A enciclopédia de filosofia da Iwanami também usa as palavras *keiken* e *taiken* como traduções para *Erfahrung* (HIROMATSU et al., 1998, p. 401) e *Erlebnis* (*idem*, p. 1008) respectivamente, enfatizando como diferença o caráter mais intenso, material e não-cotidiano de *taiken*. Essa distinção também parece sugestiva para se pensar o sentido do "livro de definições" que o protagonista de *Jovens de um novo tempo, despertai!* gostaria de escrever para o filho, na medida em que envolve a possibilidade de comunicação, por vias singulares e não pré-estabelecidas, de um saber obtido a partir da experiência.

fim do livro implica também a aceitação da necessidade de que o pai e o filho precisarão viver nesse mundo atual, de modo que se trata de uma escolha e um compromisso que ultrapassam o nível pessoal/individual. Isso, naturalmente, não se aplica apenas ao protagonista de *Uma questão pessoal*, e deve ter sido um questionamento constante para um escritor engajado e consciente como Ōe, que continuou empregando estratégias e perspectivas diversas ao escrever sobre relações entre pais e filho.

Do ponto de vista literário, a escrita sobre uma criança portadora de deficiência naturalmente reforça a recepção como escrita autobiográfica, aspecto que Ōe não perderia de vista, levando em conta a tradição da discussão sobre o romance-do-eu no Japão moderno. Ele afirma, por exemplo, em um texto publicado em inglês na *World Literature* com o sugestivo título "An Attempt at Self-Discovery in the Mythic Universe of the Novel" [Uma tentativa de auto-descoberta no universo mítico do romance]:

Para retratar eventos que ocorrem na minha família nos quais eu coexisto com minha criança deficiente, eu precisei entrar em um novo contrato com meus leitores, primeiramente proclamando a eles que o que estavam para ler não era um 'romance-do-eu'. Ao mesmo tempo, eu queria expressar quão profundamente os temas dos meus romances são interligados à vida com meu filho deficiente. Em outras palavras, eu queria continuar dizendo aos meus leitores que os temas dos meus romances e histórias eram enraizados na minha vida real (2002, p. 13).

A referência a um "contrato com meus leitores" sugere que Ōe teria familiaridade com a noção do "pacto autobiográfico" proposta na teoria da escrita autobiográfica de Philippe Lejeune, pensando na perspectiva dos leitores e leitoras, que pode ser conduzida por meio de elementos textuais e extra-textuais a supor uma identidade entre autor, narrador e personagem – a homonímia entre os três funcionando, para Lejeune, como um aspecto definidor da escrita estritamente autobiográfica⁴¹. O trecho citado desvela uma ambivalência em relação à escrita autobiográfica, na qual se vê uma necessidade de se falar sobre eventos pessoais, valorizando a fundamentação na vida real, misturada à rejeição de uma escrita cujo interesse estivesse centrado no aspecto autobiográfico, ou mais especificamente uma rejeição do "romance-do-eu". Como comentado no primeiro capítulo, no ensaio sobre o romance-do-eu Ōe critica os escritores cuja escrita autobiográfica acerca de dificuldades da vida parecia ser voltada para a tentativa de comover os leitores, o interesse do texto praticamente limitado a isso. Assim, a rejeição também pode ser pensada a partir da preocupação quanto à possibilidade de sua obra ficar rotulada como uma literatura comovente e sentimental sobre as dificuldades da convivência com um filho com deficiência, de modo a reduzir ou apagar

⁴¹ Ver de Lejeune especialmente os textos incluídos na parte 1 de *O pacto autobiográfico* (2014).

outras preocupações literárias e políticas⁴². Como um acontecimento central da sua vida, por outro lado, era preciso que escrevesse sobre isso, e a solução que encontrou, em termos gerais, seria a tentativa de trabalhar em um espaço indefinido entre o espaço autobiográfico e o ficcional. Nesse sentido, uma obra como *Jovens de um novo tempo, despertai!*, em que é retratada a convivência entre um escritor pai e seu filho com deficiência, também pode ser pensada como uma obra de "autoficção", termo que apareceu e entrou em discussão no fim da década de 1970, ou seja, paralelamente ao que Enomoto considera como a terceira fase da produção de Ōe, posterior ao livro *Dōjidai gēmu*, na qual encontramos maior foco na perspectiva de um narrador "eu" em sua convivência familiar e, ao mesmo tempo, um desenvolvimento de temas mitológicos como a salvação da alma e a ressurreição, além de histórias relacionadas ao topos da vila no vale (ENOMOTO, 1995, p. 16). Não seria o caso de retomar aqui em detalhes a história do termo autoficção⁴³, mas gostaria de destacar que o que estava em questão inicialmente, quando Serge Doubrovsky propôs o termo em 1977, era o estatuto de textos cujo pacto de leitura se situaria em uma classificação deixada em branco por Lejeune: textos em que o protagonista tem o mesmo nome do autor, que afirma estar dizendo a verdade, e que no entanto são apresentados como romances. Se o nome for um elemento essencial nesta definição, fica incerta a aplicabilidade do termo ao livro *Jovens de um novo tempo, despertai!*, no qual o protagonista não é nomeado⁴⁴, caso que Doubrovsky chamaria de "quase-autoficção" (GASPARINI, 2014, p. 198). Sendo assim, mais importante que isso é o fato de Doubrovsky afirmar estar dizendo a verdade quando propõe a definição "autoficção" para seu livro *Fils*, o que provoca a ambiguidade do pacto de leitura ao propor-se "veracidade da informação, liberdade de escrita" (LEJEUNE, 2014, p. 23). Nesses pontos, o livro de Ōe não corresponderia ao termo conforme proposto inicialmente por Doubrovsky. Por outro lado, conforme aponta Philippe Gasparini, nesse momento inicial o termo era usado para designar não um gênero, mas o livro específico de Doubrovsky (2014, p. 190). Foi nos anos seguintes, ao longo das décadas de 1980 e 1990, que o termo ganhou amplitude ao passar a ser discutido como um gênero de escrita e empregado na discussão tanto de obras antigas quanto

⁴² Esse risco parece maior no caso das traduções de suas obras, uma vez que as alusões a temáticas políticas e sociais contemporâneas dependem de certo conhecimento da história recente do Japão e os efeitos pretendidos pela experimentação estilística dentro da língua japonesa não podem ser reproduzidos diretamente, enquanto temas como a relação entre pai e filho ou a convivência com pessoas com deficiência não exigem necessariamente o mesmo nível de mediação (notas explicativas, por exemplo) na publicação da obra em outra língua.

⁴³ A história é discutida nos textos incluídos em *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organizado por Jovita Noronha.

⁴⁴ O texto da contracapa da edição em inglês usa a inicial K como nome para apresentar o enredo, o que reforça uma identificação autobiográfica: "K lives in Tokyo with his wife and three children. [...]" (ŌE, 2003b). A escolha da inicial talvez se deva ao fato de o autor utilizar no texto iniciais para alguns personagens, inclusive aqueles que poderiam ser associados com relativa facilidade a figuras públicas que eram próximas de Ōe, como o escritor H (Hotta Yoshie), o antropólogo Y (Yamaguchi Masao), o compositor T (Takemitsu Tōru) e o professor W (Watanabe Kazuo). O cientista político M, mencionado no sexto texto, aparece na tradução para o inglês explicitamente como Maruyama Masao (*idem*, p. 188), caso único entre os mencionados aqui.

recentes. A definição do termo também foi se tornando mais complexa: enquanto alguns críticos e escritores, como Jacques Lecarme, o empregavam a partir das definições propostas por Doubrovsky, outros, como Vincent Colonna, se apropriaram do termo para explorar diferentes espaços entre o autobiográfico e o ficcional, discutindo por exemplo textos em que o protagonista, ao mesmo tempo em que remete de diversas maneiras ao autor, é retratado em situações evidentemente imaginárias (*idem*, pp. 195 – 205). Se essa amplitude acaba por afrouxar o sentido de autoficção, que corre o risco de se tornar vago demais, ainda assim o termo possibilita um caminho para se discutir características da obra de Ōe em sua intenção de continuar escrevendo romances de algum modo enraizados em sua vida real, mas que não seriam textos estritamente autobiográficos. Assim, seu nome também chega a aparecer em discussões sobre a autoficção, como na escrita de Philippe Forest, a respeito de quem Philippe Gasparini comenta em “Autoficção é o nome de quê?” (2009):

Philippe Forest também é, ao mesmo tempo, teórico e romancista. (...) A palavra “autoficção” apareceu em seus textos em 1998, para designar ao mesmo tempo a obra do romancista japonês Kenzaburô Ōé, e seu primeiro “romance”, *L'enfant éternel* [A criança eterna] (1997). A maior parte dos livros de Ōé conta sua dificuldade em aceitar o nascimento e, em seguida, a presença a seu lado, de seu filho deficiente. *L'enfant éternel* relata o câncer e a morte de uma criança de quatro anos. Trata-se, nos dois casos, de dar conta de uma experiência de luto sem cair na “armadilha fatal da escrita autobiográfica”. Para quebrar a ilusão da transparência e do imediatismo, o texto deve ser trabalhado, diz Forest, através da fragmentação, do inacabado, da diversidade de registros e vozes, da carnavalização e da intervenção de personagens imaginários (2014, pp. 209 – 210).

A afirmação de que a maior parte dos livros de Ōe envolve as dificuldades na relação com o filho deficiente talvez deva ser lida como se referindo a suas obras publicadas em tradução. Mas a preocupação em não cair na “armadilha fatal da escrita autobiográfica” ressoa com a ambivalência em relação à escrita-do-eu comentada acima, e as estratégias propostas por Forest para quebrar a ilusão da transparência e do imediatismo são algumas das características marcantes da escrita de Ōe. Forest retomará o termo “romance-do-eu” em contraposição a certas características que critica na autoficção, mas sua perspectiva também não parece muito distante de críticas feitas ao romance-do-eu japonês:

Ao termo criado por Doubrovsky, Forest vai logo preferir a expressão “romance do eu”, calcado no alemão *Ich Roman* e no japonês *shishōsetsu*. O “romance do eu”, tal como ele o concebe, se inscreve na continuidade das vanguardas dos anos de 1960, mas também de Bataille, Cendrars, Céline. Distingue-se da tendência “pós-moderna” da autoficção, na qual Forest, sem citar nomes, vê o sintoma de um individualismo reacionário, narcisista, hedonista e consumista (*idem*, p. 210).

Se as preocupações de Forest soam próximas com as de Ōe, sua retomada em uma concepção própria do termo "romance-do-eu" também o leva para além do romance-do-eu criticado pelo escritor japonês em seu ensaio apresentado no capítulo anterior. Assim, se desejarmos empregar esse termo para discutir a obra de Ōe, a concepção de Forest talvez se mostrasse mais válida, mesmo no caso das obras mais centradas no convívio familiar como *Shizukana seikatsu e Jovens de um novo tempo, despertai!*. Assim, a respeito deste último livro o autor comenta mais adiante no texto já citado acima:

Em 1983, eu escrevi *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Vinte anos tinham se passado desde a escrita de *Uma Questão Pessoal*, e esse trabalho é a concretização final de duas tarefas que eu sempre busquei realizar: transcender a tradição do "romance-do-eu", que os escritores, críticos e leitores japoneses compartilharam determinadamente desde o início da modernização do Japão, e alcançar uma forma livre de expressão; e viver minha vida real mantendo viva a vida imaginativa de um escritor, com ambas as vidas revolvendo em torno da coexistência com meu filho deficiente.

Como escritor, eu nunca desejei escrever um "romance-do-eu". Eu sempre quis escrever de uma maneira que convencesse meus críticos e leitores quanto a isso. O que eu fiz, para continuar minha carreira como escritor, foi ter sempre, à parte do romance específico em que eu estivesse trabalhando dado momento, algum outro objeto de interesse intelectual no qual pudesse me concentrar (ŌE, 2002, pp. 13 – 14).

No caso de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, o trabalho paralelo que serviria para evitar a recepção como um relatório cotidiano da vida familiar foi o estudo da obra de William Blake: "Acredito que as histórias, cada uma sendo também um estudo do universo mítico de Blake, foram efetivas na prevenção de tal inferência (*idem*, p. 14). Os versos de Blake citados tanto em japonês quanto em inglês ao longo do livro funcionam de modo a deslocar a voz individual do narrador, fazendo parte do aspecto polifônico dos textos, ou sua diversidade de registros e vozes, para tomar uma das características da escrita de Philippe Forest citadas anteriormente. O outro componente principal desse jogo de vozes é, naturalmente, o personagem Iiyo, cujas falas aparecem em negrito ao longo do livro (em itálico nas traduções para português e inglês) e demonstram um nível de polidez contextualmente excessivo⁴⁵, dois aspectos que as destacam no texto, além de seu hábito de reproduzir frases feitas que ouve na televisão, por exemplo. No posfácio do tradutor para o inglês John Nathan encontramos um comentário sobre uma conversa que ele teve com o autor a respeito do uso de negrito. Ao ser perguntado sobre o efeito que pretendia produzir por meio disso, Ōe respondeu que escolheu o negrito porque o filho tem visão ruim, então queria facilitar para que ele pudesse ler as próprias falas. A seriedade da resposta inicialmente surpreendeu o tradutor, que sabia que Hikari não pode ler os livros, até que se deu conta de que era sobre Iiyo que Ōe estava falando

⁴⁵ Mesmo em diálogos no contexto familiar, Iiyo utiliza constantemente as terminações da forma polida *desu e masu*, bem como formas de linguagem expressando humildade e com terminação em forma polida, como no uso de *itashimasu*, no sentido de "fazer" (2003a, p. 85, por exemplo).

(NATHAN, 2003b, pp. 254 – 255). Ao mesmo tempo em que se refere à existência do livro dentro do próprio mundo nele retratado, junto de outros livros de Ōe que aparecem citados, a consciência da distinção entre o personagem Iiyo e o filho Hikari é um tema do último texto, "Jovens de um novo tempo, despertai!", que manifesta uma questão ética que certamente também está por trás da hesitação em relação à escrita autobiográfica e ao romance-do-eu: o problema de escrever sobre outra pessoa, especialmente sobre alguém que não poderá se defender nem questionar o que foi escrito e publicado. Assim, se o uso do negrito teria um sentido de auto-reconhecimento para o personagem Iiyo, para quem lê o livro ele realça a materialidade da escrita e, por conseguinte, a existência de Iiyo como um produto dessa escrita.

Na atividade literária de Ōe, os personagens retratados como crianças com deficiência vão ganhando autonomia com o tempo, desde as obras que tematizam o nascimento, como *Uma questão pessoal*, passando por obras em que a criança apenas repete o que o pai lhe diz, mas que faz o pai perceber que ele mesmo depende da criança, como em "Chichiyo anatawa doko e iku no ka" [Pai, aonde você vai?] (1969), até *Jovens de um novo tempo, despertai!*, que representaria a maioridade e desejo de independência da criança, que aos olhos do pai passa a demonstrar características mais ambivalentes. Enomoto comentará esse aspecto associando Iiyo à figura brincalhona, ao mesmo tempo criativa e destrutiva, do *trickster*, figura cara a Ōe, que a utilizará mais explicitamente no romance *M/T to mori no fushigi no monogatari*, publicado alguns anos depois, em 1986. Diz Enomoto: "A sabedoria de *trickster* se manifesta no contexto cotidiano, mas nisso Iiyo fica carregado de sentidos ambivalentes – fraco mas forte, delicado mas corpulento, espectador mas participante. Mesmo possuindo defeitos, ele por vezes manifesta uma força tremenda justamente por causa deles" (1995, p. 105). O plano de fundo mítico que Enomoto enxerga nesse retrato de Iiyo como uma espécie de *trickster* também terá o efeito de distanciar a figura de Iiyo do mundo real e aproximá-la do mundo mitológico de Blake. Iiyo é retratado como um personagem que ocupa posição central na vida familiar, ponto reforçado na escrita em japonês pela maneira como a referência aos outros filhos do narrador é quase sempre feita tendo Iiyo por eixo: *Iiyo no imōto* (a irmã mais nova de Iiyo) e *Iiyo no otōto* (o irmão mais novo de Iiyo). Esse modo de referência não foi reproduzido na tradução para o português, na qual aparecerão termos como "meu filho caçula" para o irmão de Iiyo, por exemplo, mas é significativo como uma escolha estilística que enfatiza a centralidade de Iiyo na narrativa e sua função mediadora na família, conforme também destacado por Enomoto após sua discussão sobre o *trickster* (*idem*, p. 107).

Certos episódios narrados ao longo do livro também funcionarão para quebrar a ilusão de transparência autobiográfica dos textos, como no terceiro texto, quando Iiyo está afundando em uma piscina, prestes a se afogar, e o pai distraído se lembra de palavras de Blake enquanto outra

pessoa mergulha para salvar seu filho (2006, p. 96); ou no sexto texto, quando o narrador vai buscar o filho e o vê de longe rodeado por mulheres que questionam a necessidade da construção de certa instituição para pessoas deficientes, ao que o pai, em vez de se apressar para defender o filho, demora para reagir e uma outra pessoa chega primeiro para afastar as mulheres, e depois critica o narrador: "Por que o senhor só ficou olhando?" (*idem*, pp. 216 – 217). Episódios como esses não envolvem acontecimentos sobrenaturais, mas levam a desconfiar de seu estatuto de realidade, pois é difícil imaginar Ōe como um pai descuidado a esse ponto, como aponta Enomoto citando um texto de Yoshimoto Takaaki sobre *Jovens de um novo tempo, despertai!*⁴⁶ (1995, pp. 116 – 118). São, assim, diversas as rupturas que apontam o caráter ficcional, literário, dos textos que compõem esse livro, especialmente em torno da figuração de Iiyo, estratégias relacionadas à necessidade de se evidenciar que se trata de uma criação literária. A consciência do ficcional no que tange o personagem Iiyo é algo que o próprio narrador considerará como necessário para si, como vemos na cena do último texto em que Iiyo deseja que a família o chame pelo seu nome verdadeiro Hikari, em vez de Iiyo. Se essa cena parece trazer o livro de volta para o mundo real (ou ao menos para fora da imaginação do narrador), produzindo outra ruptura no texto, ela ao mesmo tempo reforça a ficcionalidade do livro como um todo, lembrando que o narrador afirma no primeiro texto que escolheu usar ali o nome Iiyo do mesmo modo que já o tinha empregado em livros anteriores (2006, p. 13). Ainda assim, a cena ganha um significado pessoal para o próprio autor, que encontra nela um resultado de suas tentativas de auto-descoberta no mundo mítico do romance, voltando ao texto citado anteriormente:

A última história de *Jovens de um novo tempo, despertai!* contém uma cena em que meu filho, retornando de seu dormitório em um colégio para pessoas deficientes, declara à família sua intenção de viver uma vida independente. Isso, na verdade, é algo impossível, pois meu filho precisa que a família cuide dele todos os dias. No entanto, a minha escrita da declaração de meu filho de se tornar independente produziu em mim uma percepção que eu arriscaria chamar de "um despertar da alma". Sua declaração de busca por uma vida independente e o despertar da minha alma com aquele impacto continuam vivendo em mim hoje mais profundamente que nunca (2002, p. 15).

Retomando a partir daqui a questão do romance-do-eu, percebemos como as fronteiras entre a realidade e o ficcional são vagas na obra de Ōe, e esse tipo de "despertar da alma" seria certamente um resultado positivo e insuspeitado em sua intenção de escrever romances como se estivesse partindo em uma viagem de exploração do próprio self, nas palavras usadas no texto sobre o romance-do-eu publicado três anos antes do nascimento do filho. A discussão de Ōe acerca da

⁴⁶ O texto de Yoshimoto foi publicado na revista *Shio* de maio de 1984 e republicado no livro *Shi no isōgaku* [A Topologia da morte] (1985), com o título "'Shi' taiken no imi sono 5 Saisei moshikuwa kyūsai monogatari nitsuite – Ōe Kenzaburō-cho 'Atarashii hitoyo mezameyo' o yomu" [O significado da experiência da Morte, 5: Sobre narrativas de renascimento ou de salvação – Lendo *Jovens de um novo tempo, despertai!*, de Ōe Kenzaburō].

suposta natureza de romance-do-eu de suas obras em um texto intitulado "Hyōgen seikatsu nitsuite no hyōgen=waga moratoriumu 1" [Expressão sobre uma vida expressiva: minha moratória 1], anterior a *Jovens de um novo tempo, despertai!*, elabora a relação entre os impactos sentidos na convivência com o filho, as profundezas do eu e a escrita associada ao gênero em questão:

"Para falar da relação com os fatos, vim escrevendo muitas coisas, especialmente a partir de *Uma questão pessoal*, sobre a anormalidade física da criança que já era clara desde o parto e seu subsequente atraso mental, fatos que ocorreram na realidade com minha família. No entanto, elas não foram em princípio escritas como romances-do-eu. Eu incluo os melhores dos romances-do-eu entre o que há de melhor na literatura escrita em nossa língua. E eu certamente sou pai de uma criança com uma anormalidade no cérebro, e um escritor que escreveu narrativas nessa linha, mas não o expus diretamente na forma do romance-do-eu. A existência dele na vida real continua causando diversos impactos nas minhas próprias profundezas. Para mim, viver neste mundo é viver junto dele. Eu, no entanto, só escrevi sobre isso nas ocasiões em que aquilo que esse impacto provocou, aquilo que está no alicerce da vida compartilhada com ele ganhou independência no imaginário e ressurgiu em minha interioridade. Esse modo de escrita parece pertencer a uma dimensão distinta do escrever para registrar o observado e coletado da vida cotidiana do meu filho com a premissa de escrever romances" (ŌE, 1977 *apud* ENOMOTO, 1995, p. 153)⁴⁷.

Se existe no romance-do-eu espaço para a introdução daquilo que foi elaborado por meio do imaginário, do inconsciente, então seria válida a aplicação desse termo aos escritos de Ōe, mas em sua perspectiva o termo romance-do-eu aponta mais para a narrativa de algo observado na vida cotidiana. Nesse ponto, os textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!* acabam se encaixando melhor no termo assim entendido, a ponto de o próprio autor aceitá-lo, ainda que com ressalvas, por exemplo em um diálogo publicado na seção "Close Up" da revista *Umi* de dezembro de 1983:

No meu caso, como em meu livro o eu protagonista e o autor são estabelecidos basicamente da mesma maneira, e como é narrado pelo eu, como é narrado conforme sua vida real, cotidiana, então seria um romance-do-eu, mas acho que de fato seu desenvolvimento é diferente dos romances-do-eu comuns (ŌE, 1977 *apud* ENOMOTO, 1995, p. 113).

A questão, enfim, não se resolve com facilidade, na medida em que esse modo de leitura dependerá em grande parte da recepção dos leitores, de sua familiaridade com a obra de Ōe e atenção às diversas estratégias de escrita empregadas para manter a tensão entre o que poderia ser entendido como autobiográfico e o ficcional. No contexto japonês, em que o termo romance-do-eu tem grande vigência na discussão a respeito da literatura, é inevitável que esse termo assombre um livro como *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Dito isso, como meu interesse aqui não é tanto pela veracidade dos eventos narrados, mas pela expressão de um eu a partir da escrita, pelos aspectos relacionados à performance do eu no livro, prefiro tomar uma perspectiva mais próxima da

⁴⁷ Enomoto cita o texto a partir da publicação em *Ōe Kenzaburō zensakuhin dai-II-ki 2* [Obras completas de Ōe Kenzaburō, 2º Período, 2], editado pela Shinchōsha, sem indicar a página de onde tirou a citação.

autoficção conforme discutida por Diana Klinger, na qual tanto a figura que encontramos no texto quanto a que imaginamos como o autor do texto são simultaneamente construídas:

No texto de autoficção, entendido nesse sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção. Assim, a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (KLINGER, 2008, p. 26).

É com base nessa perspectiva que gostaria de observar alguns dos temas que chamam a atenção na escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, elementos centrais que deixam em evidência as tensões subjacentes à performance da identidade desse "eu" narrador. Destacarei aqui, por um lado, os movimentos intertextuais a partir da citação tanto de obras de outros escritores, especialmente William Blake, quanto das obras de Ōe; e, por outro, a aspiração à linguagem poética como um dos elementos que, por assim dizer, mantêm o livro em si mesmo, como um evento singular.

A "citação como método" – tomando um termo que será usado por críticos como Hattori Kunikazu (2014) para comentar os usos que Ōe faz da citação na própria escrita – é o que abre caminho para a expressão do "eu" em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, ao mesmo tempo em que evidencia a mediação pela linguagem como condição de existência desse "eu". Nesse sentido, os termos relacionados à intermediação (*baikai; kaishite; nakadachi*) e à sobreposição (*kasaneau; kasaneawaseru*) que aparecem ao longo do livro apontam para o espaço intermediário e ambíguo de sua composição, em que a leitura de versos de Blake é esclarecida por meio de experiências pessoais, as experiências pessoais são elaboradas por meio dos versos de Blake, a imagem do filho é sobreposta à do pai-narrador em certos momentos e a figuras tomadas de Blake em outros, quando não ao mesmo tempo. O livro de definições que o narrador pretende escrever pensando no filho também é vinculado à noção de experiência nesse espaço de intermediação, como proposto de passagem anteriormente, quando comentei os sentidos de "experiência". E a própria ideia de produzir um livro de definições é construída com sobreposições, o narrador dizendo que pensava dar a esse livro o título tomado de Blake "Canções da inocência, canções da experiência" (2006, p. 22). No fim, foi incapaz de levar a cabo a ideia na concepção original, de modo que o texto intitulado "Canções da inocência, canções da experiência" que foi publicado como parte do livro *Jovens de um novo tempo, despertai!* representa um redirecionamento desse propósito, além de ser um exemplo de obras que falam de obras não escritas. Assim, no contexto desse primeiro texto, "Canções da inocência, canções da experiência" se refere tanto à obra famosa de Blake quanto ao

livro de definições não escrito e a esse texto enfim publicado como uma espécie de renascimento do livro de definições⁴⁸, que teria a forma de *shōsetsu* sobre "as experiências que me possibilitaram chegar a certa definição que neste momento considero de suma importância para mim e, depois, do intenso desejo (...) de transmitir tais experiências a todos os seres de alma inocente" (*idem*, p. 26)⁴⁹. A intenção, assim, não é apenas narrar uma experiência, mas refletir sobre como o próprio modo de pensar foi formado e transformado por intermédio de várias experiências. Notável também que fala agora em escrever sobre como gostaria de poder transmitir as definições, expressando resignação quanto à dificuldade de transmiti-las de fato e certo recolhimento na perspectiva do "eu". Esse recolhimento, no entanto, não simplifica as coisas, na medida em que a narração dessas experiências envolve sempre a alteridade, na projeção de duplos do "eu", na intervenção e relação com outras pessoas, nas citações textuais. Assim, ao falar sobre a morte e o renascimento no segundo texto, o narrador conduz o leitor em uma rota que parece sempre apontar para caminhos paralelos, para outros momentos do próprio texto mas também para fora do texto.

Definição de morte. Quero agora examiná-la com base em outra experiência que vivi nesse vale. Dessa experiência, resta em meu corpo uma cicatriz. Em outras palavras, por intermédio dessa cicatriz sinto que a experiência é um acontecimento ainda hoje vivo em mim (*idem*, p. 49).

Quando diz sentir a continuidade do que experienciou como algo vivo ainda hoje dentro de si, isso chega a soar próximo das palavras de Ōe sobre o "despertar da alma", citadas anteriormente. Aqui, a cicatriz é apresentada como uma marca de continuidade que garantiria a identidade do "eu", função que remete à famosa cena de reconhecimento de Odisseu por Euricleia no Canto XIX da *Odisseia* (HOMERO, 2011, p. 455). O narrador não faz referência explícita a Homero, mas esta parte do livro apresenta pontos em comum com o mundo da *Odisseia*, como a temática do retorno à própria terra, a ferida sofrida na infância e o tempo cíclico mitológico por trás da discussão de vida e morte, inspirado aqui pelos versos de *The Four Zoas* (1796 – 1807) de Blake, "Que o Homem labute, sofra, aprenda, esqueça e volte/ Ao vale escuro de onde veio e recomeça a luta" (ŌE, 2006, p. 39). E assim como na história da caça ao javali na *Odisseia* se tem uma relação entre a necessidade da narração e o reconhecimento do herói (GAGNEBIN, 2009, p. 109), o mesmo se aplica aqui não apenas ao eu que narra mas também ao nascimento e sobrevivência de seu filho

⁴⁸ Em 2012 Ōe publicou um livro de ensaios com o título *Teigishū* [Livro de definições], que talvez possa ser considerado mais propriamente um retorno a esse projeto.

⁴⁹ No texto japonês aqui também aparece a expressão "*o kaishite*" (por intermédio de): "por intermédio de que tipo de experiência as definições que são componentes importantes para o eu de hoje se tornaram coisas próprias a mim" (2003a, p. 27). O "intenso desejo", mencionado em seguida, aparece em relação a um pronome indicativo "*sore*" que, me parece, não se refere apenas às experiências, mas ao todo das definições e as experiências que as intermediaram.

Iiyo. A experiência narrada aqui, nesse contexto do tempo mitológico, é o quase afogamento do narrador quando criança, quando mergulhava para observar um grupo de peixes que ficava sempre parado em uma gruta sob duas rochas enormes dentro do rio na sua vila natal. Refletindo sobre a escrita dessa experiência, ele diz:

Enquanto escrevo estas linhas, tateio a nuca com os dedos da mão esquerda e sou capaz de localizar de imediato a cicatriz que ali restou. Tivesse eu permanecido entre os robalos daquele cardume, não teria agora esta cicatriz na cabeça e, no vale, haveria para sempre um outro eu de pele imaculada como a do demônio oculto nas nuvens, para quem não haveria labutar nem sofrer, nem aprender nem esquecer [...].

A expressão "demônio oculto numa nuvem", que citei conforme me assomou à lembrança, também é de Blake. A associação conecta-se diretamente a uma lembrança, a da sensação de arrojo – muito semelhante à de fazer uma careta e mostrar a língua alegremente para o resto do mundo – que me movera durante aquela experiência e que me ocorreria anos mais tarde, enquanto lia Blake. O poema, intitulado “Dores na infância”, é amplamente conhecido, e o trecho “*piping loud*”, que eu traduzo como “gritando alto”, é comumente traduzido como “chorando alto” [...].

[...] Com um chute, eu havia dispersado a luz à tona da água e tentado, com enorme alegria, chegar ao poço das Rochas Casadas num ato diretamente oposto ao da criança que nasce chorando (como se houvesse, imagino agora, um sinal "menos" acrescido à ação de nascer). Simbolicamente falando, percorri o caminho inverso ao do nascimento (avancei para a direção também sinalizada com "menos"), tentei retornar ao útero materno. Os gemidos ocasionados pelas dores no parto são provavelmente de natureza neutra, não se relacionam nem com tristeza, nem com alegria. Por conseguinte, não há por que convertê-los com um sinal negativo. Meu pai, então falecido, isto é, já do outro lado, ficaria feliz com o retorno do filho. De um mundo cheio de perigos, eu estava prestes a retornar à segurança originária. Indefeso e nu, gritando alto, como um demônio oculto numa nuvem...

Esse é o sentido daquela experiência, que se tornou claro através de Blake, sentido que comporta ainda outra definição de morte que me é saudosa (ÖE, 2006, pp. 52 – 54).

A experiência pessoal é discutida aqui em termos simbólicos, a partir de concepções como o tempo circular, o renascimento e o duplo, e envolve também a linguagem de Blake. O nascimento, a cicatriz e o duplo são temas que levam o narrador a falar, em seguida, do parto do filho, que nasceu com uma tumefação grande na cabeça que foi removida após o nascimento do bebê, e que um médico revela, anos depois, que era na verdade um outro cérebro que tinha se formado por uma ruptura no crânio. Já crescido, o filho começou a ter crises de epilepsia, e o narrador menciona que ao ler um artigo do antropólogo Y sobre o filme *O Megalexandros* [Alexandre, o Grande] (1980), do diretor grego Theo Angelopoulos, encontrou nele uma "definição de epilepsia facilmente compreensível" (*idem*, p. 62). No filme, conforme descrito pelo narrador, a epilepsia e os ferimentos na cabeça dos personagens nomeados Alexandre criam uma série de sobreposições, que o narrador interpreta como "uma cadeia de natureza mitológica que conecta ferimento na cabeça com epilepsia e com líderes" (*idem*, p. 63). O filme apresentaria assim, na cena final, um motivo cíclico do aparecimento de uma figura revolucionária como que messiânica, quando o jovem Alexandre fugindo a cavalo adentra a cidade de Atenas contemporânea, sobrepondo-se assim à figura do líder

Alexandre que protagoniza o filme. A partir dessa percepção, o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!* faz outra sobreposição, pensando no caso do ferimento do filho:

E depois me ocorreu um pensamento que só posso classificar como devaneio místico: meu filho assumira a epilepsia que eu mesmo deveria ter desenvolvido em consequência do ferimento sofrido na cabeça na infância, quando me aventurara no ninho dos robalos. Quando apalpo a cicatriz situada numa região correspondente à da fenda no crânio de meu filho, sinto haver uma conexão direta entre a força descomunal que se manifestou no ninho dos robalos e seja lá o que for que originou o nascimento de meu filho malformado (*idem*, p. 64).

A partir desse "devaneio místico" que realiza a sobreposição de pai e filho intermediada pelo ferimento na cabeça, os duplos do "eu" se multiplicam, e o "outro cérebro" do filho também é comentado da mesma forma: "Você está vivo, Iiyo, porque seu outro cérebro morreu, entendeu?" (*idem*, p. 75). Iiyo concorda, dizendo que se esforçará para viver uma vida longa, de modo que esse modo de pensar associado ao duplo serviu para ajudá-lo a superar sua obsessão com a própria morte, reafirmando seu "eu" que está aqui agora, assim como seu pai busca refletir sobre a própria vida por intermédio de duplos, inclusive na literatura. Um dos pontos mais complexos na questão está no fato de as sobreposições/duplos e as cicatrizes apontarem em direções opostas: ao que é compartilhável (até certo ponto generalizável) e ao que é singular. Se sua cicatriz o ancora na realidade presente, ele só será capaz de compreendê-la (compreender-se) melhor por meio da comparação com um outro ou com duplos que o afastam de si mesmo ao mesmo tempo que produzem uma nova percepção de si mesmo, como a afirmar a necessidade da alteridade para a constituição da identidade.

Voltando ao segundo texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, os temas nele desenvolvidos por meio de sobreposições também remetem de diversas maneiras ao livro *Uma questão pessoal*, em relação à experiência do nascimento do filho. Quando o protagonista Bird vê o filho recém-nascido pela primeira vez, ele associa a cabeça enfaixada à fotografia de Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) ferido na guerra: "A imagem de Apollinaire enfaixado simplificava os seus sentimentos, dava-lhes uma direção. [...] Meu filho chegou com a cabeça toda enfaixada, como Apollinaire. Foi ferido num campo de batalha sombrio e solitário, que nem sequer conheço" (2003c, p. 40). Outro ponto de contato sugestivo é o modo de pensar da personagem Himiko, que estudou Blake na faculdade. Chegando na casa dela, Bird mente e diz que o filho morreu logo depois de nascer. Após conversarem sobre Blake, ela começa a falar sobre a ideia de "universo multidimensional", para tentar consolar Bird:

– Mas muitos outros universos nos envolvem, além deste, a mim e a você, indivíduos distintos um do outro. Em nosso passado, em diversas ocasiões, estivemos a meio caminho entre a vida e a morte, você se recorda? Por exemplo, quando eu era criança fui acometida por uma febre tifóide e quase morri. Eu me lembro muito bem do instante em que me vi numa encruzilhada. Podia descer a ladeira para a morte ou subi-la para a recuperação. E agora me encontro neste universo com você porque escolhi o caminho do retorno à vida. Mas naquele instante um outro eu escolheu o caminho da morte. [...] Quando alguém morre cedo, deixa um universo mas abre-se um outro no qual ele escapou da morte e prossegue vivendo. E o mundo em que vivemos se multiplica. É isso que chamo de universo multidimensional. Você não deve se entristecer muito com a morte de seu bebê. Nesse outro universo criado por divisão, tendo por eixo a criança, abre-se um novo mundo onde ela não morreu (*idem*, p. 66 – 67).

Se o incidente no rio narrado em *Jovens de um novo tempo, despertai!* aconteceu de fato com Ōe quando criança, é possível que ele estivesse pensando nisso ao escrever *Uma questão pessoal*⁵⁰. Em todo caso, é importante notar que esse parágrafo dá um outro passo, pois remete à relação entre esse livro e outra história publicada por Ōe no mesmo ano, "Aghwii, o monstro celeste", mencionada no início deste capítulo. Enquanto *Uma questão pessoal* retrata o pai que, no fim das contas, faz a escolha de tentar salvar o bebê, "Aghwii, o monstro celeste" retrata um pai que fez a escolha oposta. As duas obras são bastante diferentes, mas em questão da escolha poderiam ser consideradas dois universos criados por divisão, tendo por eixo a criança, nos termos de Himiko. Retornando, neste ponto, a *Jovens de um novo tempo, despertai!*, chama atenção o fato de que o narrador fala de todas as obras literárias anteriores de Ōe em que Blake é citado, menos "Aghwii, o monstro celeste". Isso pode ser interpretado como uma decorrência dessa visão do universo multidimensional: o universo de *Jovens de um novo tempo, despertai!* é um universo em que o bebê sobreviveu e atingiu a maioria, ou seja, na divisão que teria o nascimento do filho como eixo, seria um universo do lado de *Uma questão pessoal*, enquanto "Aghwii, o monstro celeste" seria um outro universo que só poderia ser intuído ou imaginado aqui como o fantasma da escolha não feita. A possibilidade de se acessar esses outros universos por meio da imaginação é sugerida, por exemplo, em outra parte do livro, quando o narrador imagina o que responderia se Iiyo não tivesse nenhuma deficiência e lhe pedisse uma definição da morte (ŌE, 2006, p. 138).

A incursão na escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!* acaba desencadeando um movimento vertiginoso, potencialmente infinito, do qual procurei sugerir apenas algumas direções ou ramificações a partir de alusões e sobreposições encontradas em partes dos dois primeiros textos. Os trechos citados demonstram que a complexidade do texto requer uma abordagem igualmente complexa, atenta às possíveis sobreposições e às consequências das mediações pela linguagem. Se a leitura e citação de Blake formam o caminho para a expressão do "eu" no texto, é preciso ainda

⁵⁰ E a cena do mergulho e quase afogamento em meio a enormes rochas em um rio da terra natal do protagonista reaparecerá em outros livros de Ōe, como em *Suishi* [Morte pela água] (2009), cujo protagonista, um escritor já idoso, revisita o rio na parte 3 do capítulo 5 (2016, pp. 124 – 133, tradução para o inglês).

ter em mente dois lados complementares da "citação como método" se quisermos entender seu funcionamento no livro: Por um lado, as palavras de Blake tomadas como modo de expressão já não são os "versos originais", mas os versos conforme lidos, traduzidos e introduzidos no texto pelo narrador. Por outro, as memórias, impressões e visões relatadas no livro representam a vida desse "eu" a partir da leitura de Blake, e a caracterização do narrador precisaria ser pensada nesse sentido para se considerar as relações entre ele e a imagem do autor. O "eu" expresso por Blake e o Blake lido por "eu" já seriam uma outra coisa, que só poderia ser identificada pela cicatriz que marca a singularidade dos atos de leitura e de escrita que compõem este livro e, por conseguinte, o próprio "eu" que nele encontramos. Esses dois movimentos incidem um no outro, podendo levar indefinidamente adiante, sem conduzir a um momento de estabilidade que oferecesse ao texto uma conclusão final e suficiente em si, fechando o texto. Isto é, no que envolve o entrelaçamento das experiências pessoais com a leitura de Blake, haveria sempre a possibilidade de integrar obras de Blake e memórias pessoais não consideradas antes, ou reinterpretar e recombinar aquilo que já foi narrado – como de certo modo acontece quando o narrador comenta outras de suas próprias obras anteriores em que citou Blake. Pensando por esse lado, são os recortes e seleções feitos pelo narrador que dão ao texto sua forma final, que pode parecer então arbitrária, mas isso também destaca certa tendência ensaística subjacente ao texto, que fica mais evidente quando o narrador se põe a comentar suas leituras de Blake ou pensar em definições. Desenvolverei os pontos relacionados à leitura de Blake no próximo capítulo. Aqui, gostaria de notar que essa abertura do texto também se relaciona com o que já foi discutido em torno da publicação em série dos textos, sua indeterminação em questão de gênero literário e à sensação de que assistimos ao vivo seu processo de escrita, para agora retomar essa questão a partir de um outro aspecto da escrita do livro que também tem um papel importante nos movimentos observados até aqui: sua relação com a escrita poética.

Como mencionado na introdução, no último texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, que tem o mesmo título usado para o livro, o narrador sugere que esse texto fecharia não apenas o livro relacionado à leitura de Blake e à convivência com o filho, mas também seu livro anterior centrado na imagem da "Árvore da Chuva" (2006, p. 255). Essa ligação se daria a partir dos "versos" intitulados "Para além da Árvore da Chuva", que o narrador diz ter escrito antes de ambos os livros, e que são referidos neste texto de maneira ambígua. Os "versos" são citados na página 253 da tradução e comentados nas páginas seguintes, mas o narrador se refere a eles como *shi no yō na mono* – uma coisa parecida com um poema. Essa forma de referência é traduzida de maneira variada na edição em português: "poemeto" (p. 245; p. 255; p. 294), "poema" (p. 246), "arremedo de poema" (p. 252), "espécie de poema" (p. 253). Em outros pontos nos quais a referência em

japonês é feita apenas pelo título aparecem a palavra "poemeto" (p. 254) e "poema" (p. 298), e "poemeto" também aparece em uma passagem em que a referência original em japonês é indireta ("do poemeto mencionado antes", p. 255). Apesar da variedade de formas utilizadas na tradução, "Para além da Árvore da Chuva" em nenhum momento é mencionado como um poema [*shi*] de maneira definida, mas sempre como algo que é "como um poema". Essa indefinição funciona em conjunto com as outras ambiguidades na escrita do livro, e o processo de composição dessa "coisa parecida com um poema", comentado no texto, também leva a um movimento vertiginoso operando nas relações entre o texto e o mundo real. Assim, para considerar o aspecto poético da escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, observarei agora essa "coisa parecida com um poema", citada da seguinte maneira na tradução de Leiko Gotoda:

Para dentro da "árvore da chuva"
E por dentro dela
Para o mundo além.
Embora juntos
Para lá retornamos
Sós e em perfeita liberdade (2006, p. 253).

No original, essas palavras aparecem em uma linha só, sem a quebra de linhas incluída na tradução para apresentá-las como versos, e sem características gráficas correspondentes ao itálico usado na tradução. Os espaços que separam os parágrafos circundantes são o único fator gráfico que daria algum destaque a essas palavras que parecem estar no mesmo plano da prosa do texto em japonês (ÔE, 2003a, p. 262). Nesse sentido, a tradução para o português parece impor a forma de poema à indeterminação do texto original⁵¹. Nele, a referência ao longo do texto como "coisa parecida com um poema" poderia ser interpretada como uma expressão de humildade, uma hesitação do narrador em chamar de "poema" algo que ele mesmo escreveu, no contexto de um livro dedicado à leitura de um autor importante como William Blake. Também pode ter a ver com a importância que Ôe dá à linguagem da poesia, na qual enxerga algo de essencial e primordial que fica diluído, enfraquecido, na escrita romanesca. A linguagem poética seria, para ele, "algo que existe definitivamente. Comparado a isso, o caso do *shōsetsu* [a escrita romanesca] dá a sensação de ser um mecanismo para convocar esse "algo". Também nesse sentido fico com a sensação de que a

⁵¹ A tradução também omite repetições das palavras "árvore da chuva". Uma tradução mais "literal" seria "Para dentro da Árvore da Chuva, através da Árvore da Chuva, para além da Árvore da Chuva. Já combinados em um só, e mais livres como unidade, nós retornamos...". A tradução para o inglês é similar em alguns pontos, com a quebra de linhas dividindo em versos, o itálico e a omissão da repetição: "*Toward the rain tree/ And through it to the world beyond/ Our spirits merged, consubstantial,/ Yet selves as free as they can be/ We return...*" (2003b, p. 209).

poesia é algo que em um instante pode ser apreendido em sua totalidade dentro de meu próprio corpo" (ŌE, 1982 *apud* ENOMOTO, 1995, p. 125)⁵². E o papel do poeta seria, então, "oferecer em com um só golpe as palavras que nós todos possuímos conjuntamente dentro de nós mas que não éramos capazes de externalizar" (*idem*, p. 126). Diante desse peso da linguagem poética, Ōe se refere a si mesmo como "alguém que renunciou à poesia", em um dos textos incluídos no livro *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo* [Ensine-nos o meio para superar nossa loucura] (1969), com o título "Naze shi denaku shōsetsu o kakuka, toiu purorōgu to yottsū no shi no gotoki mono" ["Um prólogo intitulado Por que escrevi shōsetsu em vez de poemas, e quatro coisas que se assemelham a poemas", pontuação de ênfase no original], que já sugere a forma que encontramos em *Jovens de um novo tempo, despertai!* ("shi no gotoki mono" em um, "shi no yō na mono" no outro). A partir dessa ambivalência de Ōe em relação à poesia, desejo misturado com renúncia, Enomoto encontrará um dos sentidos da escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!* na intenção de sublimar a "resignação" em relação à poesia na "decisão" (*ketsui*) pela escrita romanesca (*idem*, pp. 126 – 127). Essa ambivalência esclarece a referência a "Para além da Árvore da Chuva" como uma "coisa parecida como um poema", mas os outros pontos considerados até aqui sobre a escrita do livro sugerem outros sentidos nessa escolha, como a consciência de subversão dos gêneros literários e, ao mesmo tempo, a própria natureza visionária dos "versos" de Blake. Em relação a isso, as seguintes palavras de Octavio Paz, são sugestivas para se considerar as várias indeterminações acompanhadas no livro bem como seus recursos à escrita poética:

A união de poesia e prosa é constante nos românticos ingleses e alemães, ainda que, como é natural, não se manifeste em todos os poetas com a mesma intensidade e da mesma maneira. [...] Enfim, num poeta como Blake a imagem poética é inseparável da visão profética, de modo que é impossível definir a fronteira entre a prosa e a poesia. Quaisquer que sejam as diferenças que separam esses poetas – e nem é preciso dizer que são muito profundas –, todos eles concebem a experiência poética como uma experiência vital da qual participa a totalidade do homem. O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência de autocriação do poeta e assim a poesia se encarna na história (PAZ, 2013, pp. 68 – 69).

A imagem poética inseparável da visão profética, em um espaço indeterminável entre prosa e poesia, poesia e ato – essa é a direção que parece indicar o "Para além da árvore da chuva", no percurso da imagem da árvore da chuva descrito pelo narrador no último texto "Jovens de um novo tempo, despertai!". A "árvore da chuva real", como ele comenta no início do texto, se refere a uma árvore que viu no Jardim Botânico de Bogor, onde escreveu "Para além da árvore da chuva", a

⁵² Enomoto cita o texto de uma palestra realizada com o poeta Tanikawa Shuntarō e mediada por Miura Masashi, publicado na *Gendaishi techō* de dezembro de 1982 com o título "Kotoba ga kyōyū suru ryōiki" [O campo compartilhado pelas palavras].

"coisa parecida com um poema" (ÔE, 2006, pp. 246 – 252). No fim das contas, essa "coisa parecida com um poema" não apareceu no livro da série de textos da árvore da chuva, "pois a minha Árvore da Chuva logo se consumiu no ímpeto de produzir a série de peças. Contudo, continuei a elaborar o seriado *A árvore da chuva* na esperança de fazê-la renascer" (*idem*, p. 254). Agora, escrevendo o texto "Jovens de um novo tempo, despertai!", o narrador diz ter tomado consciência do significado do "Para além da árvore da chuva" por meio da leitura de Blake (*idem*, pp. 254 – 255).

O título "Para além da Árvore da Chuva" (*'rein tsurī' no kanata e*) foi inspirado por uma composição musical intitulada *Tōi yobigoe no kanata e!* [Para além do distante chamado] (1980), na qual estava trabalhando na época o compositor T (*idem*, p. 253) – referência clara a Takemitsu Tōru. Takemitsu, por sua vez, compôs na mesma época as obras *Ame no ki* [A Árvore da Chuva] (1981) e *Ame no ki sobyō* [A Árvore da Chuva: um esboço] (1982), a partir da imagem da árvore da chuva do primeiro texto do livro de Ôe. Mais adiante no texto, o narrador menciona essas composições musicais quando fala de um concerto com obras de T ao qual foi assistir com a esposa, e seu comentário sobre a obra para o piano chama a atenção:

A peça para piano era uma rerepresentação cristalizada e intensificada do tema da música de câmara *Rain tree*. A metáfora musical proposta por T em *Rain Tree* havia se expandido e continuava a projetar seus galhos repletos de folhas miúdas. E eu, que já considerava a minha metafórica "*rain tree*" morta e enterrada!, pensei, constrangido mas ao mesmo tempo encorajado pela melodia (2006, p. 295).

Atravessando fronteiras entre realidade e ficção, poesia e prosa, texto e música, a imagem da árvore da chuva foi renascendo e se expandindo, fora do controle do narrador. Nesta perspectiva, ela se liga ao tema da "morte e renascimento" e ao movimento vertiginoso comentado anteriormente, as referências, sobreposições, reescritas potencialmente infinitas que levariam a imagem da árvore da chuva para além da coisa parecida com um poema, para além da série de textos, para além das composições de T. Voltando para casa após o concerto, o narrador abre a edição fac-similar de *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion* (1804-1820), de Blake, na gravura 76, que inclui uma representação de Jesus crucificado na "árvore da vida" enquanto Albion, representando a imagem da humanidade restaurada, olha em sua direção⁵³. O narrador cita alguns versos do diálogo representado nessa gravura, dos quais os dois primeiros se ligam ao tema e reaparecem no fim do livro: "Jesus respondeu: "Nada temas Albion, sem que eu morra não poderás viver/ mas se eu morrer, ressuscitarei, e tu comigo" (*idem*, pp. 296 – 297). A reflexão que segue sugere a sobreposição das duas árvores:

⁵³ <http://www.blakearchive.org/copy/jerusalem.e?descId=jerusalem.e.illbk.76> (Último acesso: 26/10/2022).

Enquanto eu prosseguia na leitura de Blake, deparei-me com uma figura da "árvore da vida" semelhante à minha imagem da "árvore da chuva". E foi depois de ler em "Jerusalém" o longo diálogo entre o jovem Albion e Jesus Cristo pregado na gigantesca árvore que cheguei também a esses versos. [...]

Enquanto observava a figura 76 da edição fac-símile, declamei diversas vezes o poema de Blake. E, então, aos poucos comecei a me dar conta de que meu poema [a palavra poema não aparece aqui no texto em japonês] "Para além da 'árvore da chuva'" vibrava na mesma frequência desses versos.

[...]

Embora viva neste mundo, Iiyo não teve a força espiritual conspurcada pela experiência. Iiyo preserva a força da inocência. E chegará o dia em que ele e eu iremos para dentro da "árvore da chuva", por dentro da "árvore da chuva" e para além da "árvore da chuva"; e embora juntos, para lá retornaremos, sós e em perfeita liberdade. E quem seria capaz de afirmar que, tanto para Iiyo quanto para mim, esse processo de vida e morte nada significou? (*idem*, pp. 297 – 298).

Neste ponto, a "coisa parecida com um poema" intitulada "Para além da Árvore da Chuva" se transforma em uma visão, e o sentido da indeterminação em termos de gênero literário fica mais claro a partir do pensamento de Octavio Paz citado acima. Renascendo como visão, as palavras de "Para além da Árvore da Chuva" são levadas para além de si mesmas, no sentido do ato: "quem seria capaz de afirmar que, tanto para Iiyo quanto para mim, esse processo de vida e morte nada significou?". Ou, retomando os termos de Paz, "O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação" (2013, pp. 68 – 69). A sobreposição da árvore da vida de Blake à árvore da chuva aponta o caminho para o renascimento como unidade que encontramos como o "tema" da "coisa parecida com um poema", renascimento que no contexto do livro significaria a superação das crises tanto da parte do pai-narrador quanto do filho-Iiyo-Hikari. E é nesse sentido que os versos de *Jerusalem* citados acima reaparecem no fim de *Jovens de um novo tempo, despertai!*:

Guiado por Blake, tive uma alucinação em que, em pé ao lado de meus filhos – dois jovens de um novo tempo, que por ser de sinistra ameaça nuclear, terão de enfrentar mercenários com decisão – pareceu-me ver mais um jovem: eu mesmo, renascido. As palavras de estímulo a toda a humanidade ressoam na voz proveniente da "Árvore da vida" e parecem vir a mim, que não tarda, serei um velho a enfrentar a angústia da morte: "Nada temas, Albion, sem que eu morra, não poderás viver/ Mas se eu morrer, ressuscitarei, e tu comigo" (2006, p. 302).

A tentativa de acompanhar os diferentes renascimentos envolvidos na visão deste livro levaria, novamente, a um movimento infinito que não caberia neste capítulo, mas que percorreria diversos sentidos e interpretações possíveis: a leitura de Blake como um renascimento de seus versos, a escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!* como renascimento do projeto do livro de definições, a visão do renascimento de Iiyo como Albion, o tema da imaginação em sua relação com a realidade, a abertura de *Jovens de um novo tempo, despertai!* para leituras e traduções futuras.

Mas essa temática do renascimento também é particularmente importante aqui para pensarmos no "eu" que encontramos ao fim do livro, o "eu renascido" em sua disposição de enfrentar as crises atuais e futuras como uma "nova pessoa" (*atarashii hito*)⁵⁴. Nesse ponto, e mantendo a perspectiva mitológica, o último texto retrata um outro "rito de passagem", além do relacionado à maioridade do filho, e que se relaciona aos outros temas que aparecem no texto, como a árvore da vida, o espaço sagrado do templo em Bali, a concepção cósmica discutida na citação do romance *Dōjjidai gēmu*. Assim, falando a respeito da imagem da árvore como símbolo, Mircea Eliade afirma o seguinte no *Tratado de história das religiões* (1949):

Grande número de mitos e de lendas fazem intervir uma árvore cósmica que simboliza o universo (os sete ramos correspondem aos sete céus), uma árvore ou uma coluna central que sustenta o mundo, uma árvore da vida ou uma árvore miraculosa que dá a imortalidade aos que provam os seus frutos. Cada um desses mitos e lendas verifica a teoria do "centro", no sentido de que a árvore incorpora a realidade absoluta, a fonte da vida e da sacralidade, e, nesta qualidade, se acha no centro do mundo. Quer se trate de uma árvore cósmica ou de uma árvore de vida imortal ou do conhecimento do bem e do mal, o caminho que conduz até ela é "um caminho difícil", semeado de obstáculos: a árvore acha-se em regiões inacessíveis e é guardada por monstros. Não é dado a qualquer pessoa chegar até ela nem, se acaso o conseguir, sair vitorioso do duelo que terá de travar com o monstro que a guarda. Cabe aos "heróis" vencer esses obstáculos e matar o monstro que defende as imediações da árvore ou da planta da imortalidade, dos pomos de ouro, do velo de ouro, etc. Como pudemos verificar pelos capítulos anteriores, o símbolo que incorpora a realidade absoluta, a sacralidade e a imortalidade é de difícil acesso. Os símbolos dessa espécie situam-se num "centro", quer dizer, estão sempre bem defendidos e o chegar até eles equivale a uma iniciação, a uma conquista ("heróica" ou "mística") da imortalidade (2008, p. 306).

Enomoto cita esse mesmo trecho de Eliade, na tradução para o japonês de Kume Hiroshi, no capítulo em que discute o livro anterior de Ōe, a série de textos centrada na imagem da árvore da chuva (ENOMOTO, 1995, p. 35), mas também é pertinente para pensar o livro centrado na leitura de Blake, especialmente no segundo e no último texto, nos quais os elementos mitológicos relacionados à vida e à morte ganham destaque. Se o tema da cicatriz no segundo texto tem a ver com a identidade do narrador e sua percepção do filho como uma espécie de "duplo", aqui podemos considerá-lo na relação com a provação, a superação dos obstáculos encontrados no percurso até a árvore da chuva/árvore da vida, pensando também na cicatriz como sinal de reconhecimento do

⁵⁴ Ōe retomará posteriormente o termo *atarashii hito* depois, como no livro *Chūgaeri* (1999), publicado em inglês como *Somersault*, no qual tematiza os "novíssimos movimentos religiosos", cultos que foram aparecendo no Japão no século XX e que entraram em ampla discussão na segunda metade do século por motivos como seu envolvimento na política japonesa e a série de incidentes e ataques terroristas praticados pelo movimento "Aum Shinrikyō". No romance de Ōe se fala de uma *atarashii hito no kyōkai*, "igreja das novas pessoas", o que pode ser considerado de certa forma uma extensão das temáticas mitológicas relacionadas ao messianismo e ao juízo final que já tinham sido exploradas, ainda que superficialmente, a partir da leitura de Blake no último texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Sobre o "atarashii hito" no livro de 1999, remeto ao texto de Huo Shifu "'Atarashii hito' ni mukete – 'Chūgaeri' o chūshin ni" (2006). Fredric Jameson também escreveu um texto sobre o livro, "Madmen Like Kings" (2003), posteriormente republicado em *The Modernist Papers* (2007).

herói, conforme apontado por Gagnebin a respeito de Odisseu (2009, p. 109). O "herói" aqui seria o "eu" da visão do narrador no fim do livro, uma nova pessoa, em unidade com a imagem de Iiyo sobreposta ao Homem Albion de Blake. Nesse sentido, fica claro que o desejo de Hikari de ser chamado pelo próprio nome – sua expressão do "rito de passagem" – também tem relação com a necessidade de o pai confrontar a imagem de "Iiyo" projetada como seu duplo, para superá-la como parte de seu próprio "rito de passagem". Essa perspectiva também esclarece o sentido da mudança (ou renascimento) pela qual passam as palavras de Blake tomadas como título do texto e do livro: o trecho do prefácio de *Milton* (1804-1811), "Rouse Up O Young Men of the New Age", é citado no último parágrafo do texto em japonês primeiramente em inglês, e em seguida em uma tradução mais literal para o japonês, "*mezameyo, ō, nyū eiji no wakamonorayo*" (2003a, p. 309), em que "nyū eiji", como grafia em *katakana* do termo inglês *new age*, aparece como *furigana* indicando a leitura dos *kanji* que seriam normalmente lidos como *shin-jidai* (nova era). A forma utilizada como título, em que não há referência a uma nova era (*nyū eiji*) nem a jovens (*wakamonora*), é um chamado para o despertar de "novas pessoas" (*atarashii hito*), de modo que Ōe se apropria das palavras de Blake em uma mudança de sentido que não é reproduzida nos títulos das traduções para o inglês e para o português, que recuperam o "original" de Blake. Assim como a "coisa parecida com um poema", essa apropriação criativa de Blake é um dos traços que marcam a singularidade do texto em meio a todas as forças que produzem o movimento vertiginoso de sua escrita – e, por conseguinte, são elementos marcantes também da performance expressiva do "eu" de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. E nesse ponto, se a perspectiva mitológica ajuda a evitar uma identificação fácil entre Ōe e Hikari reais com o narrador "eu" e seu filho Hikari/Iiyo, também é inegável que a narrativa dessa superação de crises como um "rito de passagem" pode ter um significado pessoal, seja na investigação de seu "eu" e sua relação com o filho, seja na necessidade de encorajamento para enfrentar as dificuldades do mundo contemporâneo. Quanto a isso, a necessidade dessa visão de renascimento, ligada a outros aspectos determinantes do livro como um todo (a maturidade do filho, o livro de definições, a importância da imaginação, a percepção da própria vida determinada pela literatura), é também justificada no texto a partir de uma preocupação histórica específica: a sobrevivência e o sentido da existência em meio à ameaça nuclear, que determina a atmosfera da segunda metade do século XX (e, nesse sentido, a mudança de ênfase no título em japonês parece sugerir que a "nova era" não é tão nova assim). A visão tem, portanto, um ponto de partida determinado que também determina o ato de leitura da obra de Blake nesse livro, além dos marcos da maturidade do filho e da meia-idade do pai-narrador. Tomando mais uma vez as palavras de Octavio Paz, "A poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência de autocriação do poeta e assim a poesia se encarna na história" (2013, p. 69).

Esse aspecto é fundamental para a consideração do "eu" que se expressa por meio da leitura de Blake, e especialmente esse "eu" renascido na "coisa parecida com um poema" junto do filho.

A visão final de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, enfim, é possibilitada pelos espaços ambíguos, indeterminados e intermediários de sua composição, como a forma de publicação, as transições entre escritas ensaística, romanesca, memorialística, histórica e poética, as relações com outros livros e outros meios artísticos, a apropriação da linguagem de Blake, a imaginação, os temas mitológicos, as referências históricas. Apesar de ter sido escrito em prosa, o contato constante com as obras de Blake faz com que essa escrita fique marcada por características da escrita-visão poética, ao mesmo tempo que a encarna na história. Todos esses aspectos dificultam a abordagem do livro, mas são eles que abrem espaço para a literatura como uma forma de confronto com o mundo contemporâneo, bem como da exploração do "eu" que vive nesse mundo. Retomando as palavras de Adriano Schwarz acerca da tendência autobiográfica do romance contemporâneo:

A recorrência de instâncias não ficcionais, principalmente biográficas, em obras de autores como Coetzee, Roth, Piglia “mascararia” uma discussão profunda, e esperançosa, da validade do gênero romanesco na nossa nova “idade das trevas”, para repetir uma última vez a avaliação forte do protagonista de Coetzee (2013, p. 97).

Palavras também aplicáveis, me parece, ao caso de *Õe*, e não limitadas ao gênero romanesco, mas à literatura como um todo, conforme podemos observar na leitura de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Explorarei isso mais a fundo nos próximos capítulos, a partir da presença de William Blake no livro e a relação do narrador com a literatura.

Capítulo 3 – William Blake no Japão da década de 1980

Nas considerações sobre a composição e a escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!* feitas até aqui, acabei me referindo recorrentemente à presença de William Blake. Como diz Ōe em "An Attempt at Self-Discovery in the Mythic Universe of the Novel", citado anteriormente, as citações de Blake e seu universo mítico como elemento temático e composicional ao longo do livro, a partir das leituras e reflexões feitas pelo narrador, também funcionava de modo a prevenir que os textos fossem lidos como relatos cotidianos autobiográficos (2002, p. 14). Como uma voz estranha à linguagem cotidiana, suas imagens e os versos desfamiliarizam o mundo retratado no texto, tomando o termo do Formalismo Russo elaborado por Viktor Chklovsky⁵⁵, que Ōe empregava já nos anos 1970 como técnica composicional, sobre a qual escreve em seu *Shōsetsu no hōhō* (ENOMOTO, 1995, pp. 47 – 48). Na escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, esse procedimento fica evidente em situações em que a linguagem de Blake dá forma à percepção da realidade, notavelmente no episódio central do terceiro texto, "Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição", quando a imagem do filho afundando no tanque de mergulho é formada na percepção do narrador em associação às palavras "Desce, desce, com gritos de aflição, raiva e furor" (ŌE, 2006, pp. 96 – 97), episódio ao qual retornarei no próximo capítulo. Não explorarei diretamente a questão aqui, mas ainda vale notar que Ōe também reflete, no citado *Shōsetsu no hōhō*, sobre a existência de pessoas com deficiência como algo que desfamiliariza as visões estabelecidas sobre a sociedade humana: A pessoa com deficiência, como uma minoria, desfamiliariza o todo da sociedade contemporânea, expondo de maneira vívida a situação da própria estrutura social (ENOMOTO, 1995, p. 178). No livro estudado aqui, retomando ainda comentários feitos no segundo capítulo, as linguagens de Blake e de Iiyo formam contrapontos estilísticos à do narrador, produzindo um aspecto polifônico, para tomar agora o termo de Mikhail Bakhtin, também lido e comentado por Ōe na mesma época⁵⁶. Assim, o aproveitamento dessas perspectivas teóricas desfamiliariza um livro que, em muitos aspectos, convida a uma leitura autobiográfica, de modo que o aspecto autobiográfico fica entrelaçado ao que poderíamos chamar de aspecto intertextual: os episódios narrados são evocados e elaborados a partir da leitura de Blake, a leitura de Blake é iluminada – ou mesmo desviada – pelas experiências pessoais do narrador, processos que

⁵⁵ Em seu texto de 1917, traduzido como "A arte como procedimento" (1976, pp. 39 – 56). Na tradução consultada, de autoria não especificada, o termo *ostranenie* aparece como "singularização": "O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção" (1976, p. 45). O termo usado por Ōe é *ika*, com sentido de "tornar estranho".

⁵⁶ Como mencionado na introdução, Ōe tomou conhecimento de muitas dessas teorias, como a lógica do "centro e periferia", o Formalismo Russo, o pensamento de Bakhtin, a teoria da recepção de Jauss e a antropologia de Levi-Strauss, por meio de seu amigo Yamaguchi Masao, (ENOMOTO, 1995, p. 18).

transformam tanto o narrador quanto o Blake que encontramos nos textos. As seguintes palavras de Tiphaine Samoyault são sugestivas para se pensar o que está em jogo nesse uso da citação nos livros de Ôe, especialmente se quisermos pensar a relação entre a intertextualidade e a escrita autobiográfica:

Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo. [...] O recurso à intertextualidade aparece então como o meio essencial para a literatura construir esta diferença, marcar a extensão de seu próprio universo. [...] O ato literário fundamental aparenta-se pois a uma forma de repetição e de redito, que a ação de citar, de retomar as palavras de outrem faz apenas reduplicar. A citação, no sentido genérico, regulamenta ao mesmo tempo um problema: se o enunciado que se toma emprestado é da mesma natureza que o enunciado no qual se insere, ele tem uma outra função que permite importar um fragmento do real – o texto existente [...]. Pensar bem a noção de intertextualidade permite sair da oposição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma; de fato, a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas (SAMOYULT, pp. 102 – 103).

Essa problemática da inserção do real mantém a tensão interna à literatura, o que nas obras de Ôe fica particularmente explícito nos casos de autocitação. Quando o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!* se refere a *Uma questão pessoal* como um de seus livros anteriores (2006, p. 150, por exemplo), como devemos entender essa referência? Se podemos considerar como sinal de identidade entre narrador e autor, enfatizando-a como um "fragmento do real", também podemos nos voltar para o contexto ficcional e pensar nesse "*Uma questão pessoal*" como uma ficcionalização, um livro ficcional que só existe no texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!* e que, como que por coincidência, tem título e conteúdo similares aos de uma obra de Ôe. Aqui, procurei privilegiar a singularidade do livro, remetendo antes de tudo à voz do narrador, mas sem com isso pretender dar por resolvidas as dificuldades por trás das relações entre o intertextual e o autobiográfico no texto. No capítulo anterior, sugeri que essas dificuldades são aspectos ou efeitos da "citação como método", técnica marcante na escrita de Ôe a partir da qual gostaria de comentar, agora, a presença de Blake em *Jovens de um novo tempo, despertai!*.

As referências literárias aparecem desde suas primeiras obras, como em "A arrogância dos mortos", cujo protagonista, estudante de francês, pretende escrever uma monografia de graduação sobre Jean Racine. A referência é passageira, feita de modo a ressaltar a incongruidade dos estudos a que se dedica o protagonista e seu trabalho de meio período de transportar corpos de um tanque para outro, incongruidade que é expressa no comentário que ele ouve de um professor: "Estudante que pesquisa Racine transportando cadáveres!" (1995, p. 57). No conto "Salte antes de olhar", já encontramos um caso que começa a se aproximar da "citação como método": o título, tomado do poema "Leap before you look" (1940) de W. H. Auden, é empregado como um tipo de motivo na

narrativa, reinscrito no contexto do Japão do pós-guerra⁵⁷. Também vem de Auden o título da novela "Ensine-nos o meio para superar nossa loucura", cujo protagonista tenta escrever uma biografia de seu pai para compreender as circunstâncias incertas em torno de seu autoisolamento e morte, suspeitando da hereditariedade da loucura ao pensar em sua própria condição e na de seu filho nascido com deficiência. Nestes dois últimos casos, as citações são inseridas como expressão das perspectivas dos personagens, ampliadas de modo a marcar as narrativas como se fossem motes, ainda que não apareçam recorrentemente. Estes são apenas alguns exemplos em obras publicadas nas décadas de 1950 e 1960 de uma característica que ficará cada vez mais marcada nas obras de Ōe, especialmente a partir da década de 1980, nas figuras de personagens leitores que citam e comentam os livros que estão lendo, frequentemente com interpretações bastante pessoais. Nessa década, aparecem obras que Enomoto chama de "ficções de tipo biográfico" [*hyōdenteki na fikushon*] (ENOMOTO, 1995, p. 239), em que certos personagens comentam textos e episódios da vida de determinado autor, narrando seus próprios processos de leitura e pesquisa sobre tal autor: é o caso da personagem Penny, leitora de Malcolm Lowry em '*Rein tsurī*' o *kiku onnatachi*, e, naturalmente, do narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, que explicita esse processo de leitura no caso de Malcolm Lowry em um livro anterior e o leva a outro nível quando decide se voltar para Blake. A leitura de autores determinados continua figurando em obras produzidas desde então, como Dante em *Natsukashii toshi e no tegami* [Cartas para os anos saudosos] (1987), Charles Dickens em *Kirupu no gundan* [O exército de Quilp] (1988), Flannery O'Connor em *Jinsei no shinseki* [Parentes na vida] (1989), Louis-Ferdinand Céline em *Shizuka na seikatsu* [Uma vida tranquila] (1990) e William Butler Yeats em *Chiryōtō* [A Torre de Tratamento] (1990) e sua continuação *Chiryōtō wakusei* [Planeta torre de tratamento] (1991). Estes são apenas alguns exemplos próximos ao livro estudado aqui, mas encontramos essa técnica da "citação como método" mesmo em obras mais recentes, como *Suishi* [Morte pela água] (2009), cujo título é tomado de "The Waste Land" (1922), de T. S. Eliot, e no qual também são comentadas outras obras, como o romance *Kokoro* [Coração] (1916), de Natsume Sōseki. Como comenta Hattori Kunikazu, seria possível encher uma página inteira só com os nomes de escritores e escritoras citados ou incorporados na literatura de Ōe, e entre eles William Blake ocupa uma posição especial, não só por aparecer em diversas obras, associado a preocupações pessoais e sociais importantes para o autor,

⁵⁷ Em "Nankai no susume" [Pela dificuldade de compreensão], uma crônica incluída em sua primeira reunião de ensaios, Ōe comenta que durante anos teve por perto a antologia de poemas de Auden em tradução de Fukase Motohiro, publicada em 1955 (1972, pp. 433 – 434). Em "Ōden – issatsu no hon 'Ōden shishū'" [Auden – um livro: *Poemas de Auden*], reflete sobre como ficou impressionado ao ler pela primeira vez o poema "Leap before you look" aos vinte anos e, desde então, procurou não perder de vista o "senso de perigo" (*sense of danger*) que aparece na primeira estrofe, que considerava uma imagem importante no período aparentemente pacífico do Japão do pós-guerra (*idem*, pp. 459 – 460). Essa "sensação de perigo" também é discutida em "Kiken no kankaku" [Senso de perigo], que também parte do poema de Auden (*idem*, pp. 430 – 432).

mas também por tê-lo levado ao estudo de outros dos autores citados aqui, Dante e Yeats (2014, p. 2)⁵⁸. Para tentar compreender melhor o caso de Blake, farei aqui um desvio para falar resumidamente sobre sua vida e recepção inicial no Japão, de modo a situar a leitura feita por Õe.

Nascido em Londres em 1757, Blake foi aprendiz de gravurista entre 1772 e 1779, quando terminou o aprendizado e começou a trabalhar para editores na cidade⁵⁹. Ao mesmo tempo em que trabalhava com gravuras comerciais, estudou desenho e pintura, e publicou em 1783, em edição particular financiada por amigos, o conjunto de poemas *Poetical Sketches* [Esquetes poéticos]. Blake desenvolveu seu próprio método de gravura em relevo, em que se grava diretamente na placa de cobre com um verniz resistente a ácido, de modo que quando o ácido é aplicado a parte não pintada é corroída, deixando o desenho em relevo. Blake o empregou em suas obras iluminadas, começando por *All Religions are One* [Todas as religiões são uma só] (c. 1788) e *There is No Natural Religion* [Não há religião natural] (c. 1788), nas quais demonstra sua perspectiva peculiar de religião voltada para a faculdade imaginativa, o "Gênio Poético". Suas obras iluminadas mais amplamente conhecidas foram produzidas nos anos seguintes: *Songs of Innocence* [Canções da inocência] (1789), posteriormente pareada com *Songs of Experience* [Canções da experiência] (1794), compostas por poemas líricos curtos e ilustrações, e *The Marriage of Heaven and Hell* [O matrimônio do céu e do inferno] (1790), uma mistura de prosa, verso e ilustrações envolvendo figuras como John Milton, Emmanuel Swedenborg, personagens da *Bíblia*, anjos e demônios, e uma seção famosa intitulada "Proverbs of Hell" [Provérbios do Inferno]. O processo inteiro de produção dessas obras, desde o trabalho com a matriz de cobre até a impressão e coloração, era realizado por Blake, frequentemente com a ajuda de sua esposa Catherine (DAMROSCH, 2015, p. 19). Suas obras mais conhecidas, como as mencionadas acima, foram compostas nesse processo e circularam originalmente em impressões feitas ao longo do tempo pelo próprio casal, de modo que as diferentes impressões apresentam grandes variações entre si, com o desgaste das matrizes e as diferentes colorações⁶⁰. Toda a obra de Blake é marcada por sua peculiar visão pessoal, mas isso não significa que estivesse completamente fechado em seu próprio mundo, ignorando o que acontecesse

⁵⁸ O artigo de Hattori aparece com duas formas de contagem de página, uma que se refere à revista (pp. 108 – 79) e outra que numera as páginas do artigo em si (pp. 1 – 30). Utilizarei nas referências a paginação do próprio artigo.

⁵⁹ Neste parágrafo, acompanho de maneira resumida principalmente a biografia organizada em 2019 por Denise Vultee e editores do The William Blake Archive, disponível em: <https://www.blakearchive.org/exhibit/biography> (Último acesso: 12/12/2022). Levando em conta a singularidade da produção de Blake, especialmente a existência em diferentes impressões feitas pelo próprio autor de suas obras iluminadas, o site The William Blake Archive é um espaço valioso para seu estudo, reunindo digitalizações de um grande número de impressões de suas obras, com informações detalhadas sobre cada uma, possibilitando a comparação de diferentes impressões das obras. Ver, por exemplo, a cópia A do prefácio de *Milton a Poem*, de onde é tomado o título do livro de Õe: <https://www.blakearchive.org/copy/milton.a?descId=milton.a.illbk.02> (Último acesso: 12/12/2022).

⁶⁰ Posteriormente foram publicadas edições fac-similares baseadas em impressões específicas feitas por Blake, mas são mais comuns e acessíveis as edições em que são transcritos apenas os elementos textuais. A edição também não é um trabalho simples, dadas as particularidades composicionais e estilísticas dos textos de Blake, como em pontos em que as letras tocam as ilustrações nas bordas, ou em seu uso peculiar de pontuação e de maiúsculas.

a seu redor. Além das críticas às religiões organizadas oficiais e às consequências humanas da Revolução Industrial que também aparecem em *Songs of Innocence and of Experience* e *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake foi profundamente inspirado pelo fervor decorrente do movimento de independência dos Estados Unidos e, principalmente, da Revolução Francesa, em torno da qual planejou escrever uma obra que acabou não passando das provas do primeiro livro, *The French Revolution* [A Revolução Francesa] (1791), que já apresenta uma mistura de fatos históricos e pensamento mítico que marca suas obras mais elaboradas a partir da década de 1790. Esse único livro de *The French Revolution* foi impresso pelo editor e livreiro Joseph Johnson, para quem Blake trabalhava desde a década de 1780, e cujo círculo era frequentado por várias figuras associadas ao pensamento radical na Inglaterra de então, como Mary Wollstonecraft, William Godwin, Thomas Holcroft, Joseph Priestley e Thomas Paine. As novas obras iluminadas publicadas em 1793 apresentam temas em comum com algumas dessas pessoas, como os questionamentos em torno dos direitos das mulheres e da escravidão em *Visions of the Daughters of Albion* [Visões das Filhas de Albion] (1793) e a combinação de mito e história na profecia continental *America a Prophecy* (1793), em que Thomas Paine aparece junto de personagens históricas relacionadas à independência dos Estados Unidos e de figuras da mitologia pessoal de Blake, como Urizen e Orc. Os rumos tomados no contexto da Revolução Francesa acabaram desiludindo muitos dos radicais ingleses na segunda metade da década de 1790 quanto ao potencial libertador da revolução, embora Blake aparente ter mantido esperanças pelo menos até por volta de 1800 (MEE, 2003, p. 145). Esse período de desilusão foi marcado também por mais intensa censura e perseguição política na Inglaterra, que se tornou um ambiente perigoso para as figuras radicais mencionadas acima, inclusive Blake, que em 1801 foi morar em Felpham, onde dois anos depois teve uma discussão com um soldado que o acusou de sedição e o levou a julgamento, o que poderia acabar de maneira desastrosa. Blake foi absolvido em 1804, mas esses acontecimentos costumam ser vistos como fatores que aceleraram seu recuo do mundo político para o mundo particular da mitologia expressa em suas obras. Estas, contudo, continuaram respondendo, à sua maneira, aos eventos de seu tempo, e Blake não deixou de lado sua preocupação com questões de liberdade e comunidade em relação ao mundo em que vivia (*idem*, pp. 145 – 147). Entre as obras que se destacam nesse período uma das mais importantes, embora não concluída, é um manuscrito originalmente intitulado *Vala*, depois conhecido como *The Four Zoas*, que Blake começou por volta de 1796, mas eventualmente abandonou cerca de dez anos depois. O poema seria um épico dividido em nove "noites", explorando a divisão quadrupla da consciência caída do Homem, expressa em personagens mitológicos. Embora tenha abandonado o poema, Blake aproveitou material desenvolvido nele para dois épicos posteriores, *Milton a Poem* e *Jerusalem The Emanation of the Giant Albion*, ambos

iniciados em 1804, logo após seu julgamento por sedição – e nos quais trabalhou por muitos anos, até por volta de 1811 e 1820 respectivamente. Blake não teve grande sucesso financeiro ou crítico em vida, dependendo sempre de ser contratado para trabalhos comerciais ou do patronato de pessoas como William Hayley. Em 1825 começou a produzir ilustrações para a obra de Dante Alighieri, contratado por John Linnell, nas quais ainda trabalhava quando morreu em 1827. Seus obituários parecem ter ressaltado mais sua excentricidade pessoal que seu trabalho artístico, e essa reputação, associada à natureza complexa e mítica de sua obra, guiou boa parte da recepção de suas obras nas décadas seguintes.

Blake faleceu em 1827, décadas antes da abertura dos portos do Japão (1853) e da Renovação de Meiji (1868), que daria início ao processo de modernização e formação da nação japonesa, com as nações europeias tomadas como modelo. A tradução e apresentação de textos ocidentais teve grande importância desde o início desse processo, como a tradução de *On Liberty* (1859), de John Stuart Mill, feita por Nakamura Masanao e publicada com o título *Jiyū no ri* em 1872. No entanto, a tradução de obras poéticas e o projeto de renovação de o que se passaria a chamar de poesia japonesa a partir desse contato só ganhou força na década seguinte, com a publicação de *Shintaishō* [Poesia em estilo novo] (1882), obra conjunta de Toyama Masakazu, Yatabe Chōkichi e Inoue Tetsujirō, na qual incluíram, além de obras próprias, traduções de poetas anglófonos como Thomas Gray, Lord Tennyson e Henry Wadsworth Longfellow, bem como trechos de Shakespeare (TOYAMA; YATABE; INOUE, 1982). No livro foi discutida a poesia como gênero literário, para o qual os autores utilizaram a palavra *shi*, anteriormente usada para distinguir a poesia chinesa da japonesa (*uta*). Nesse período ainda não apareceram traduções de Blake, mas Gōtō Yumiko destaca que na década de 1890 seu nome já fora introduzido, aparecendo no *Bankoku Jinmei Jisho* [Dicionário de Nomes do Mundo] (1893), publicado por Yamada Bimyō, e em um artigo de Ueda Bin sobre Walter Pater, publicado em 1895. Também se sabe que o escritor Lafcadio Hearn, que ensinava inglês e literatura na Universidade Imperial de Tōkyō, deu pelo menos três aulas ou palestras sobre Blake no fim da década, a última em 1899. Mas as mais importantes introduções a Blake nesses últimos anos do período Meiji, o início do século XX, foram traduções feitas por Kanbara Ariake e Ikuta Chōkō⁶¹ (GOTO, 2006, p. 216).

Papel fundamental na recepção de Blake no pré-2ª Guerra Mundial teve a revista *Shirakaba*, em cujas páginas apareceram não só reproduções de obras visuais de Blake como também o

⁶¹ Kanbara publicou traduções de "Ah! Sunflower" em 1902 e de "The Fly" em 1906, ambas na revista literária *Myōjō*. Ikuta traduziu o poema "The Sick Rose", mas a data e local de publicação são desconhecidos (GOTO, 2006, p. 232). A tradução de Ikuta teria influenciado um dos poetas mais importantes desse período, Miki Rofū, que escreveu um poema com um título de mesmo sentido do de Blake, "Yameru bara", em 1908 (*idem*, p. 216). Goto não a menciona, mas uma tradução de "The Echoing Green" feita por Ōwada Takeki apareceu em 1894 (CLARK & SUZUKI, 2006, p. 5). Todos esses poemas foram tomados de *Songs of Innocence and of Experience*.

primeiro estudo mais longo de sua obra, publicado em 1914 por Yanagi Sōetsu (ou Muneyoshi) (1889 – 1961), um dos membros do grupo Shirakaba⁶². Não seria o caso de comentar aprofundadamente aqui, mas o caso de Yanagi é interessante porque ele mesmo parece ter lido Blake "autobiograficamente": como se a obra de Blake fosse toda autobiográfica, por um lado, e como se, como leitor, ele pudesse encontrar nela seu próprio "eu ideal", ou uma forma de se liberar dos modos de pensar impostos por sua época e alcançar uma verdade eterna por meio da imaginação (OISHI, 2006, pp. 185 – 186). Assim, a leitura de Yanagi, segundo Oishi, foi bastante particular, mediada também por seu entendimento do budismo zen, de modo que foi marcada por ambivalência ideológica, com o que ficaram contidos ou apagados os aspectos mais radicais e insurrecionais da escrita de Blake (*idem*, p. 192). Yanagi também esteve envolvido nas primeiras mostras de suas obras visuais: 60 reproduções foram incluídas na 7ª exposição de pintura ocidental organizada pelo grupo Shirakaba em 1915 na capital e em Kyōto, e quatro anos depois ocorreram exposições especiais de obras de Blake em Nagano, Tōkyō e Kyōto, também associadas ao grupo e introduzidas por Yanagi (GOTO, 2006, pp. 221 – 227). Uma outra figura de destaque na recepção de Blake nesse período foi Jugaku Bunshō (1900 – 1992), que colaborou com Yanagi em uma exposição homenageando Blake no centenário de sua morte, em 1927, e em uma revista feita pelos dois, *Burēku to Uttoman* [Blake e Whitman] (1931-1932)⁶³. Jugaku também compilou a primeira bibliografia sobre William Blake, publicada em 1929, com o título *Iriamu bureiku shoshi* [Bibliografia de William Blake] (CLARK & SUZUKI, 2006, p. 7). Gōtō, em todo caso, destaca o papel da revista *Shirakaba* para apontar como a recepção de Blake no pré-guerra foi principalmente como um artista visual, diferentemente da ênfase em sua poesia no pós-guerra (2006, p. 225)⁶⁴. Sobre esse contexto geral de recepção no Japão, vale ainda comentar que desde então apareceram

⁶² O artigo de Yanagi apareceu na edição comemorativa do 5º aniversário da revista, em abril de 1914, com o título "Uiriamu burēku 1757 – 1827" [William Blake 1757 – 1827], acompanhado por reproduções em preto-e-branco de obras visuais de Blake. O texto foi reescrito e publicado como livro no mesmo ano (GOTO, 2006, p. 220).

⁶³ Ressaltando os temas relacionados à libertação das mulheres na obra de Blake, bem como a participação ativa de sua esposa Catherine Blake, Ima-izumi comenta por um lado os papéis das esposas de Yanagi e Jugaku, Yanagi Kaneko (1892 – 1984) e Jugaku Shidzu (1901 – 1981), como colaboradoras na recepção de Blake no contexto das novas imagens de mulheres que foram surgindo no Japão principalmente a partir da década de 1910 (a revista feminista *Seito* surgiu em 1911, um ano após a *Shirakaba*). Por outro lado, Ima-izumi demonstra como, apesar de se inspirarem em Blake, nem Sōetsu nem Bunshō foram de todo capazes de superar na prática as expectativas sexistas de sua época, mantendo suas esposas em posições subservientes, como se sua colaboração fosse apenas sinal da dedicação de "boas esposas". Parece ter sido especialmente o caso de Yanagi, que inicialmente incentivou Kaneko a se tornar uma cantora de renome mundial, mas buscou controlá-la quando ela começava a ter sucesso (IMA-IZUMI, 2006, pp. 195 – 211), outro ponto em que fica evidente a ambivalência da leitura de Blake por Sōetsu.

⁶⁴ A valorização do aspecto visual nas primeiras décadas do século XX não foi por acaso: foram as novas técnicas de reprodução de imagens (como fototipia, fotogravura, meio-tom, impressão offset) importadas e desenvolvidas desde o fim do século anterior que possibilitaram que revistas como a *Shirakaba* apresentassem consistentemente reproduções de obras de arte ocidentais que, de outro modo, só estariam acessíveis a quem pudesse ver as próprias obras – algo que só se tornou mais possível na década de 1920 (GOTO, 2006, p. 217).

muitas traduções dos poemas de Blake, mas foi só em 1989 que foi publicada uma reunião de toda sua obra escrita, traduzida por Umetsu Narumi (CLARK & SUZUKI, 2006, p. 6).

Se considerarmos a natureza da escrita de Blake, seu tom profético e visão religiosa particular, bem como o caráter subversivo e de difícil acesso de seu mundo mitológico, que já causavam estranhamento, se não aversão, no próprio mundo da literatura anglófona⁶⁵, não surpreende que sua recepção inicial no Japão tenha sido mais em termos de sua obra visual. Foi na metade do século XX que apareceram importantes obras que introduziriam novos rumos nos estudos de Blake, como *Fearful Symmetry* (1947), de Northrop Frye, e *Blake: Prophet Against Empire* (1954), de David Erdman, além de, por outro lado, uma renovada recepção de sua obra entre artistas importantes, muitos deles ligados aos movimentos de contracultura que emergiram após a Segunda Guerra Mundial, como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, bem como no livro *The Doors of Perception* (1954), de Aldous Huxley, cujo título foi emprestado de uma das obras mais conhecidas de Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (DAMROSCH, 2015, p. 26). Foi nessa época que Ōe iniciou sua carreira literária, embora não se tenha certeza quanto a seu primeiro encontro com a obra de Blake: Hattori comenta que alguns estudiosos da obra de Ōe citam, ao falar dessa recepção inicial, a história contada pelo narrador no segundo texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, em que fala sobre como encontrou versos de Blake pela primeira vez em um livro deixado na mesa da biblioteca da universidade, mas esse episódio também deve ser lido com cuidado, levando em conta os sinais de ficcionalização que atravessam o livro (HATTORI, 2014, p. 3). Mais concretamente, as referências a Blake só aparecem em suas obras literárias a partir de *Uma questão pessoal* e "Aghwii, o monstro celeste", ambas publicadas em 1964.

Entre essas duas obras, a referência a Blake em *Uma questão pessoal* é um pouco mais elaborada, centrada na personagem Himiko, que teria escrito uma monografia de graduação sobre Blake. Quando o protagonista Bird, no capítulo 4, foge para a casa dela sem saber o que fazer quanto a seu bebê recém-nascido, ele de início mente para Himiko dizendo que o bebê nasceu mas logo morreu. Em dado momento, talvez pensando em consolar Bird, ela lhe recita um dos "Provérbios do Inferno", de *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake, "Melhor matar uma criança no berço do que acalantar suas ambições incipientes", o que leva Bird a olhar para um quadro pendurado no quarto, uma reprodução da aquarela de Blake *Pestilence. Death of the First-*

⁶⁵ Não só entre críticos e historiadores de literatura, mas entre os próprios poetas. Enquanto Yeats encontrou inspiração em Blake e editou suas obras, T. S. Eliot "lamentava que a mitologia de Blake fosse indigesta e sincretista, uma religião privada composta de fragmentos de mitos e crenças heteróclitas" (PAZ, 2013, p. 62). Em *O arco e a lira*, Octavio Paz contrasta Yeats e Eliot em torno da imagem que tinham da atividade do poeta em geral, sua relação com a analogia e a modernidade: "A analogia é a linguagem do poeta. Analogia é ritmo. Yeats prossegue a linha de Blake. Eliot marca o outro tempo do compasso. No primeiro saem vitoriosos os valores rítmicos; no segundo, os conceituais. Um inventa ou ressuscita mitos, o poeta no sentido original da palavra. O outro se serve dos antigos mitos para revelar a condição do homem moderno" (2012, p. 87).

Born (c. 1805)⁶⁶, retratando uma figura humanóide coberta por escamas, que representaria a peste que mata os primogênitos no Egito, na história do "Êxodo" (2003c, pp. 63 – 64). Essa cena é retomada em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, de passagem no início do livro (2006, p. 11), mas também no quinto texto, quando o narrador comenta que não tinha entendido corretamente o provérbio do inferno quando o citou no livro anterior (*idem*, pp. 150 – 151). Mais interessante de notar aqui é que a descrição que Bird e Himiko fazem do quadro Blake, parte uma série de ilustrações da *Bíblia*, parece ter sido em parte adaptada de um livro publicado no Japão contendo essas ilustrações, *Bureiku seisho gashū* [Coletânea de ilustrações de Blake para a Bíblia] (1958), editado por Yanagi Munemoto (1917 – 2019), filho do mencionado Sōetsu. Hattori destaca que nesse livro o quadro em questão aparece em reprodução monocromática, mas na descrição que a acompanha se explica que na ilustração "uma gigante personificação da peste, com o corpo coberto por escamas esverdeadas, abre os braços em frenesi e sai espalhando a morte", palavras próximas das que aparecem no romance de Ōe, em que o quadro aparece reproduzido em tons de cinza mas Himiko comenta sua cor original (HATTORI, 2014, p. 6). O mesmo livro pode ter sido usado como referência na escrita de "Aghwii, o monstro celeste", em que o musicista D menciona duas aquarelas de Blake ao falar sobre o mundo que ele diz enxergar, onde aparece o bebê que ele deixou morrer. Ambas as ilustrações, "When the Morning Stars Sang Together" (1821)⁶⁷ e "Christ Refusing the Banquet Offered by Satan" (c.1816-1820)⁶⁸, aparecem no livro editado por Munemoto, onde recebem os mesmos títulos em japonês utilizados por Ōe, com uma única mudança de grafia no título da segunda⁶⁹ (*idem*, pp. 7 – 8). Esse livro parece ser, portanto, o mais próximo ponto de contato com o período anterior da recepção de Blake no Japão, ainda que pela figura do filho de Sōetsu. Como o foco de Hattori é o período inicial da recepção de Blake em Ōe, ele não chega a comentar se, por exemplo, as escolhas de tradução feitas em *Jovens de um novo tempo, despertai!* teriam sido igualmente influenciadas por traduções anteriores, questão que aqui ficará em aberto.

Desde essas duas obras de 1964, as referências a Blake aparecerem ligadas às figuras de um pai e seu filho, como marco da intermediação da imaginação na relação entre os dois (até aqui, mais especificamente na perspectiva do pai). A próxima aparição de Blake é em "Chichiyo, anata wa doko e ikunoka?", em que o bebê sobreviveu e já é uma criança, com uma estrofe do poema "The Little Boy Lost", de *Songs of Innocence*, e um outro poema próximo, "The Land of Dreams" [A Terra dos Sonhos], incluído no *Pickering Manuscript* [Manuscrito de Pickering] (c. 1807). Aqui,

⁶⁶ <https://www.blakearchive.org/copy/biblicalwc?descId=but442.1.wc.01> (Último acesso: 17/12/2022).

⁶⁷ <https://www.blakearchive.org/copy/but551.1?descId=but551.1.wc.14> (Último acesso: 19/12/2022).

⁶⁸ <https://www.blakearchive.org/copy/but544.1?descId=but544.1.wc.06> (Último acesso: 19/12/2022).

⁶⁹ O verbo "refusing" aparece traduzido como *kyozetsushitamau* no livro de Munemoto e como *kyozetsushitamō* em "Aghwii, o monstro celeste" (HATTORI, 2014, p. 7), uma variação na leitura do *kanji* representando o verbo *tamau/tamō* que expressa em linguagem respeitosa o ato de se fazer algo.

ocorre algo similar ao caso de "Salte antes de olhar", com as palavras de Blake sendo emprestadas para o título e como um motivo na história, em que a imagem da criança perdida não é sobreposta apenas à do filho do protagonista, mas também ao protagonista, que quer entender o que aconteceu com seu próprio pai, de modo a poder sobreviver no presente e poder se envolver melhor com seu filho. Como as principais vias de comunicação com pai e filho estão fechadas (o pai já falecido e o filho incapaz de ouvir e falar), o protagonista recorre à imaginação para produzir uma fantasia paterna que lhe permitiria ver o passado, o presente e o futuro em um único momento simultâneo, um tema que será mais desenvolvido em *Pinchirannā chōsho* (WILSON, 1994, p. xi). Neste romance, de perspectiva mais complexa, típica da produção de Ōe na década de 1970, aparecem dois pares de pais e seus filhos com deficiência, e Blake é mencionado em dois momentos, ambos retomando as referências em obras anteriores citadas aqui. Em certa ocasião, um personagem dentro de um sonho diz que "Em seus sonhos vocês me vêem suspenso no espaço, tal qual uma figura em uma das gravuras de William Blake, como se eu fosse cobrir todo canto da terra" (ŌE, 1994, p. 37). Embora a obra de Blake não seja especificada, a referência faz pensar em "Aghwii, o monstro celeste", em que suas gravuras também são evocadas de passagem na descrição de figuras suspensas no ar. A outra menção a Blake em *Pinchirannā chōsho* é mais claramente autorreferencial, apontando indiretamente "Chichiyo anata wa doko e ikunoka?": "Eu murmurei um verso de "The Little Boy Lost" de Blake – eu o tinha visto em uma das suas histórias" [...] Father, father, Where are you going? [...] (*idem*, p. 60). O contexto é bastante complexo demais para explicar com poucas palavras, mas um dos acontecimentos que movem a história é a troca de idades entre um dos pais e seu filho, o pai ficando vinte anos mais novo e o filho vinte anos mais velho. Esse pai se dá conta da inversão quando evoca a estrofe de Blake ao se imaginar no lugar do filho perdido em uma estação de trem, e depois também repete o verso em sua própria perspectiva ao se sentir rejeitado pelo filho adulto (*idem*, p. 90). "Chichiyo, anata wa doko e ikunoka?" e *Pinchirannā chōsho* também são mencionadas em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, a segunda quando o narrador relembra a situação em que Iiyo foi deixado em uma estação de trem após ser raptado (2006, pp. 219 – 221) e a primeira quando comenta algumas das primeiras referências a Blake em seus livros anteriores (*idem*, pp. 151 – 152). O comentário sobre "Chichiyo, anata wa doko e ikunoka?" é de maior interesse aqui, pois o narrador aponta como se apropriou da linguagem de Blake após a citação de "The Land of Dreams": "Depois de assim traduzir Blake, faço "eu" [...] dizer no mesmo estilo, como se continuasse o poema: "Pai, ó pai, que fazemos aqui? [...] Que faço eu aqui [...] a comer no meio da noite pé de porco com missô [...]" (*idem*, p. 152), introduzindo assim um elemento humorístico pelo contraste entre o tom do poema e o mundo do protagonista.

Neste ponto retornamos a *Jovens de um novo tempo, despertai!*, em que reaparecem todos os textos mencionados aqui, exceto, como comentei no segundo capítulo, "Aghwii, o monstro celeste". O que salta aos olhos quando aproximamos todas essas obras é que a referência a Blake em textos literários de Ōe aparece sempre vinculada à figura da criança com deficiência, com ênfase na imaginação como espaço para autopercepção do pai (*Uma questão pessoal*), para representação do filho ("Aghwii, o monstro celeste") ou de tentativa de comunicação entre pai e filho ("Chichiyo anatawa doko e ikunoka" e *Pinchirannā chōsho*). Em um texto publicado em 1991 com o título "Koten no keiken" [A experiência dos clássicos], Ōe reflete sobre como o livro *Jovens de um novo tempo, despertai!* foi desde o princípio enraizado nesse entrelaçamento:

E no estágio em que já tinha terminado de ler as obras completas de Blake, certo dia eu me dei conta de que foi mais pela leitura de Blake que minha vida nesses três anos chegou a ganhar tal significado. Eu senti que a leitura de Blake me indicou o caminho para a superação das dificuldades que surgiam particularmente na vida da minha família junto de meu filho mais velho portador de deficiência, isso quando ele estava no estágio de crises fisiológica e psicológica do crescimento. [...]

Então, eu tentei converter o ato de ler Blake no ato de retratar em escrita romanesca a vida conjunta da família através da encruzilhada do crescimento simbólico do meu filho mais velho portador de deficiência. [...] Então eu fui escrevendo em cartões, como numa tabela cronológica, os pontos focais das transformações de meu filho nesses vários anos e, por outro lado, fiz lista com as questões que me pareceram importantes em Blake e em estudos publicados sobre ele.

Foi durante o trabalho preparativo de, comparando esses dois grupos de cartões, ligar com lápis coloridos de diversas maneiras as conexões que os unem, que eu comecei as obras curtas em série *Jovens de um novo tempo, despertai!* (ŌE, 1991 *apud* ENOMOTO, 1995, pp. 127 – 128)⁷⁰.

Em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, a presença de Blake é constante – desde a capa, com design de Tsukasa Osamu (1936 –), composta sobre a pintura de Blake intitulada *Glad Day*, também chamada de *Albion Rose* (1795)⁷¹, e os títulos de cada texto, todos adaptados de versos ou obras de Blake, que aparecem como motes, temas ou obras comentadas nos respectivos textos. Dois deles se referem a títulos de obras de Blake: "Canções da inocência, canções da experiência" é tomado de *Songs of Innocence and of Experience*, e "O espectro de uma pulga" é uma pintura em têmpera produzida entre 1819 e 1820, conhecida como *The Ghost of a Flea*⁷². Os outros cinco títulos são adaptações de versos tomados de três outras obras de Blake: "Um frio menino de pé no ar em tumulto" e "Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição" aparecem em *The Four Zoas*⁷³; "A alma desce como estrela cadente até o osso de meu calcanhar" e "Jovens de um

⁷⁰ Omissões feitas por Enomoto. O texto foi publicado na revista *Shinchō* de janeiro de 1991.

⁷¹ <https://www.blakearchive.org/work/esvii> (Último acesso: 19/12/2022).

⁷² A imagem não está no acervo do William Blake Archive, mas pode ser vista no Wikimedia Commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/William_Blake_-_The_Ghost_of_a_Flea_-_Google_Art_Project.jpg (Último acesso: 19/12/2022).

⁷³ "[...] the Cold babe/ Stands in the furious air [...]" (BLAKE, 1988, p. 392) e "Down Down thro the immense with outcry fury & despair" (*idem*, p. 404). A palavra *babe* aparece traduzida para o japonês como *eiji*, tornando-se

novo tempo, despertai!" de *Milton, a poem*⁷⁴; e "Que a alma acorrentada se erga e olhe em volta" é adaptado de versos de *America a Prophecy* (1793)⁷⁵. As adaptações e recortes deixam claro o fato de que não se tratam de simples citações das obras de Blake, mas de versos de Blake conforme lidos pelo narrador, com suas ênfases particulares, como na adaptação do título do livro comentada no capítulo anterior. Nos textos em japonês, os versos frequentemente aparecem em inglês, por vezes acompanhados pela tradução feita pelo narrador, o que também destaca o ato de leitura. Enquanto nas obras anteriores as referências a Blake foram limitadas a trechos de *Songs of Innocence and of Experience* e *The Marriage of Heaven and Hell*, além do *Pickering Manuscript* e algumas obras visuais, em *Jovens de um novo tempo, despertai!* aparecem muitas outras além dessas: *The Four Zoas*, *Milton a Poem*, *America a Prophecy*, *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*, *The Book of Thel*, bem como os quadros *The Ghost of a Flea*, *Albion Rose* e outras ilustrações.

As citações de Blake têm funções diversas nesses textos, recuperando também seus usos nas obras anteriores de Ōe comentadas aqui. A imagem da criança perdida de *Songs of Innocence and of Experience* reaparece aqui, no primeiro texto, novamente sobreposta tanto ao filho quanto ao pai em seu momento de crise (e as imagens tomadas como título podem ser entendidas como se referindo tanto ao narrador quanto a Iiyo, de modo que os dois ficam unidos nessas imagens assim como na "coisa parecida com um poema"). No segundo texto, o trecho de *The Four Zoas* traduzido como "Que o Homem labute, sofra, aprenda, esqueça e volte/ Ao vale escuro de onde veio e recomeça a luta" é citado recorrentemente, como um mote, movimentando as reflexões do narrador sobre o nascimento e a morte. As obras visuais de Blake mencionadas também funcionam, como nas obras anteriores, de modo a dar forma ao imaginário do pai em relação a si mesmo e na relação com o filho, como quando se refere no quarto texto aos quadros *The Ghost of a Flea* e *Albion Rose* para falar de dois sonhos em que aparecem imagens contrastantes do filho, que comentarei no próximo capítulo, ou na gravura de Albion e a árvore da vida que comentei no capítulo anterior. O livro também aprofunda o contato com Blake nas citações de biografias e estudos críticos, que estavam fora das preocupações diretas das obras anteriores, na citação e comentário de livros como *The Life of William Blake* (1927) de Mona Wilson, *Blake: Prophet against Empire* (1954), de David Erdman, *Blake and Tradition* (1969) e *Blake and the New Age* (1979), de Kathleen Raine, além de estudos de Geoffrey Keynes. Outros direcionamentos específicos que encontramos no livro envolvem

homófono à transcrição em japonês da palavra *age*, que aparece no trecho no qual o título do livro foi baseado.

⁷⁴ "Rouze up O Young Men of the New Age!" (BLAKE, 1988, p. 95) e "Then first I saw him in the Zenith as a falling star,/ Descending perpendicular, swift as the swallow or swift; And on my left foot falling on the tarsus, enterd there;" (*idem*, p. 110).

⁷⁵ "Let the chained soul shut up in darkness and in sighing,/ Whose face has never seen a smile in thirty weary years;/ Rise and look out [...]" (BLAKE, 1988, p. 53).

associações e aproveitamentos da linguagem de Blake, como no fim da seção do primeiro texto em que o narrador fala da viagem pela Europa:

Pois a estrofe final de "O menino perdido" em *Canções da inocência* que citei acima diz: "A noite estava escura, o pai ausente/ O menino ao sereno se molhou/ O pântano era fundo, ele chorou/ E a névoa se esvaiu completamente".

Março chegava ao fim, mas em Frankfurt ainda havia névoa ao entardecer. [...] Tais eram meus pensamentos enquanto contemplava, da janela onde fui parar, insone, as ruas ornadas por gigantescas castanheiras-da-índia, em cujos galhos não havia ainda sinal de brotação e em cujas copas negras e nuas a névoa enroscada aninhava a luz proveniente das lâmpadas dos postes... (2006, pp. 11 – 12).

No original, Ōe cita a estrofe de "The Little Boy Lost" apenas em japonês, em que a palavra *vapour*, do quarto verso de Blake, é traduzida como *kiri*, de uso comum com o sentido de "névoa". No parágrafo seguinte, o narrador observa a névoa a partir da janela em Frankfurt, de modo que o uso da palavra *kiri* logo após a citação sugere que o retorno ao poema de Blake serve como "ponte" para esse parágrafo. A tradução para o inglês chama a atenção para esse efeito associativo ao escolher reproduzir os versos "originais" de Blake e, por outro, traduzir a palavra *kiri* como *fog* na fala do narrador, acrescentando um comentário não presente no original: "Nightfall was still bringing fog into the streets of Frankfurt – Blake might have said 'vapour' – even though it was the end of March" [O cair da noite ainda trazia névoa para as ruas de Frankfurt – Blake talvez dissesse "vapour" –, embora já fosse fim de Março"] (2003b, p. 4). Essa mudança parece ressaltar uma questão específica a ser confrontada especificamente na tradução do livro para o inglês, motivada pela constante referência a Blake: como recuperar os versos de Blake e ao mesmo tempo ressaltar que o Blake que encontramos no texto já aparece mediado por atos de leitura e tradução para o japonês? Neste caso específico, a associação fica mais sutil pelo fato de Ōe ter escolhido a palavra *kiri*, de uso comum, para traduzir *vapour*, de modo que aproximou Blake de sua linguagem corrente, enquanto em inglês uma palavra corrente e igualmente comum nesse sentido seria *fog*, talvez mais que *vapour*. Algo similar em questão de associação e tradução, envolvendo referências a Blake, ocorre no segundo texto, agora de maneira mais explícita da parte do narrador:

A expressão "demônio oculto numa nuvem", que citei conforme me assomou à lembrança, também é de Blake. [...] O poema, intitulado "Dores na infância", é amplamente conhecido, e o trecho "*piping loud*", que eu traduzo como "gritando alto", é comumente traduzido como "chorando alto" (2006, pp. 52 – 53).

A comparação aparece em meio ao parágrafo anterior como *kumoma no oni no yōni* [como um demônio em meio às nuvens], sem o verbo ocultar (*hisomu*) que é usado em seguida ao trecho citado quando aparece em tradução a estrofe inteira (2003a, p. 55 – 56), e sem mencionar Blake, de

modo que poderia ser lida inicialmente como uma invenção, bastante estranha, do narrador. Na tradução para o inglês, a comparação é feita no meio do parágrafo conforme o verso de Blake, "like a fiend hid in a cloud", que talvez fosse reconhecido como tal por alguém familiar com a obra de Blake sem necessidade de explicação. A parte seguinte do trecho citado é igualmente interessante pela maneira como o narrador comenta suas escolhas de tradução, explicitando sua própria intervenção ao mobilizar imagens e palavras de Blake. As diferentes opções em japonês apresentam maior variação do que as que aparecem na tradução: o modo como seria comumente traduzido é *koe o agete nakinagara* [chorando erguendo a voz], com dois verbos, um para "erguer a voz" e outro para "chorar". Na escolha do narrador, o *loud* é expresso de modo adverbial: *koe takaku sakebinagara* [gritando em voz alta], mas o que parece estar em questão é de fato a escolha do verbo "gritar" que, por um lado, parece ser usado para diferenciar do "chorar" do pai na estrofe citada ("my father wept"), mas que também é um verbo recorrente na obra de Ōe, aparecendo, por exemplo, no ensaio sobre o romance-do-eu, quando comenta que o interesse entre os escritores recentes pela investigação do "eu" é como uma "procura, aos gritos [*sakebigoe o agenagara*], por uma passagem secreta dentro do "eu" (1972, p. 171)⁷⁶. Se a preferência de tradução pode ser entendida nesse sentido não fica claro a partir do texto. Em todo caso, ao citar em seguida a estrofe inteira, a tradução do livro para o inglês também recupera a estrofe original de Blake com a palavra *piping loud*, de modo que a intervenção do autor/narrador como leitor só aparece de fato em seu próprio comentário sobre a tradução (2003b, p. 40). Isso cria um efeito curioso no texto em inglês, que só transparece no caso da "névoa" quando comparamos a tradução com o texto em japonês, mas que aqui fica marcado de modo a destacar que o narrador está falando de Blake em uma outra língua e que outra coisa estaria acontecendo no "original". Nos dois casos a tradução para o português consegue acompanhar melhor a leitura de Blake pelo narrador, com maior liberdade para não recorrer diretamente à linguagem de Blake (embora o faça por exemplo no título do último texto e do livro, e ao incluir em notas de rodapé os versos "originais" em inglês de todas as citações, o que não ocorre no livro em japonês)⁷⁷. Poderíamos encontrar outros efeitos interessantes

⁷⁶ E também no romance publicado em 1963, *Sakebigoe* [O Grito], ou na imagem do romance *Man'en gannen no futtobōru*, que inspirou a escolha do título da tradução para o inglês como *The Silent Cry*.

⁷⁷ Em uma conversa com o autor publicada em 1996 como "A Mythical Topos: A dialogue" [Um Topos Mítico: Um Diálogo], o tradutor John Nathan fala rapidamente sobre essa questão: "Assim, sua tradução de Yeats é parte de seu texto em japonês. Mas o tradutor para o inglês teria de reverter sua tradução de Yeats para o Yeats original. Quando quem lê em inglês experiencia o Kenzaburo Oe traduzido para o inglês e o William Butler Yeats original, o equilíbrio é profundamente afetado. Presumo que o objetivo da tradução seja criar o mesmo impacto em quem lê em inglês que você desejaria criar em quem lê em japonês. Então não seria diferente se eu transformasse sua tradução de Yeats no Yeats real? Ao traduzir, deveria eu tomar o Yeats e de algum modo reconstituí-lo?" (NATHAN; ŌE, 1996, p. 41). Ōe não responde diretamente as perguntas, mas afirma que quando traduz um poema, "os dois textos sempre coexistem. Espero que quando traduzo Yeats, o leitor ouça algo da música do original. Imaginação estática não é imaginação. A imaginação real está sempre se movendo e aprofundando, e espero evocar algum movimento, alguma vacilação, para usar a palavra de Yeats, entre o original e minha tradução" (*idem, ibidem*). A imaginação é discutida aqui em termos usados por Gaston Bachelard (1990), mas a resposta um pouco

relacionados à linguagem a partir da leitura e incorporação de Blake ao longo do livro, mas retornarei agora à consideração da presença de Blake a partir de uma perspectiva um pouco mais ampla. Mais especificamente, quero me voltar agora a uma questão que veio acompanhando subterraneamente as discussões feitas neste capítulo, desde seu título: por que justamente William Blake?

Como vimos, a recepção inicial de Blake no Japão, ainda que tenha tido seus caminhos peculiares envolvendo escritores originais, não foi no pré-2ª Guerra tão impactante a ponto de sua obra ser amplamente reconhecida e discutida por um público maior, mesmo entre literatos, e ficou mais limitada ao interesse pessoal de alguns escritores. Nesse sentido, o interesse de Ōe por Blake poderia se mostrar tão individual e peculiar quanto, por exemplo, o de Yanagi⁷⁸. Assim, tendo em conta que a passagem do tempo é um problema fundamental em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, evidenciado tanto na forma de composição em série quanto pelas questões centrais do texto, a maioria de Iiyo e a meia-idade do narrador; e considerando ainda que Ōe sempre teve no horizonte de sua escrita a preocupação com sua época e com a situação nacional e a internacional, por que invocar Blake naquele momento? Como mencionei anteriormente, houve uma mudança na recepção de Blake de modo geral nas primeiras décadas do pós-2ª Guerra, que se manifesta por exemplo na obra de escritores e artistas associados à contracultura nos Estados Unidos, aos quais Ōe já estava atento no início de sua carreira, e seu interesse por Blake pode ser certamente comparado ao que motivava esses escritores. Aqui, no entanto, quero pensar essa questão antes de tudo a partir de o que transparece em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, para depois arriscar considerações mais gerais.

A resposta mais direta que encontramos no texto – além dos temas inspirados pela leitura de Blake aos quais voltarei depois – aparece no sexto texto, "Que a alma acorrentada se erga e olhe em volta", quando o narrador comenta que o que o atrai em Blake

vaga sobre a vacilação entre o original e a tradução, conforme ele acrescenta depois comparando a escrita de Mishima e de Abe Kōbō, parece relacionada a questões estilísticas. Assim, tanto a incorporação de Blake em japonês quanto a justaposição das palavras do narrador às palavras "originais" de Blake na tradução para o inglês produziram em alguma medida um efeito polifônico que se manifesta de maneiras diversas no livro.

⁷⁸ Pensando de modo geral na influência de escritores estrangeiros, a obra de Blake não parece ter tido o mesmo papel na formação de uma consciência nacional japonesa por meio da literatura que poderíamos atribuir indiretamente a Shakespeare ou Laurence Sterne, por exemplo, por sua influência em um escritor como Natsume Sōseki, que no começo do século XX aproveitou os estudos de literaturas estrangeiras, principalmente as anglófonas, para refletir sobre a situação nacional. Naturalmente, a influência nesse sentido mais geral e indireto não é algo que pode ser verificado facilmente, mas levanto esse ponto aqui porque no caso de Yanagi talvez seja possível enxergar uma relação nesse sentido, embora não no campo da literatura. Yanagi é mais conhecido hoje por seu interesse e defesa de artes populares, como estatuetas e peças de cerâmica, expressos no seu movimento *mingei undō* [algo como movimento das artes do povo, ou *folk crafts*], que o levou a estudar na década de 1920 também o artesanato de colônias como a Coréia e o arquipélago de Okinawa. Para Oishi, foi o estudo de Blake que levou Yanagi a apreciar artesanatos populares, mesmo toscos e grotescos, como materialização da energia vital da vida humana comum e da fé religiosa (2006, p. 188), ainda que não tenha valorizado como Blake o valor real e o aspecto físico em si da labuta dos artesãos comuns (*idem*, p. 192).

é o fato de ele ter construído seu próprio mundo mitológico sobre uma tradição que vai do cristianismo ao misticismo esotérico, ao mesmo tempo que introduz – ou, devo dizer, não pôde deixar de introduzir – as transformações ocorridas em sua época para motivar o desdobramento da ação.

Em outras palavras, isso significa que Blake, embora tratasse de problemas políticos e de relações internacionais em suas obras, fê-los passar pelo crivo de seu mundo mitológico e os transformou em representações atemporais. E essas duas facetas compõem uma unidade que se constitui, em última análise, no forte poder de atração que Blake exerce em mim. (ÔE, 2006, p. 199)

Essas duas facetas envolvem, portanto, uma constante atenção à época e a produção de uma visão particular mas aberta a variadas influências, que seria expressa em uma obra autônoma. Como mencionei anteriormente, mesmo após as decepções com a Revolução Francesa, a produção do intrincado mundo mitológico de Blake não foi um recuo da vida política e do mundo real, que continuaram aparecendo, transfigurados, em sua obra. Leio o trecho citado acima pensando inicialmente no ponto de vista do narrador, mas acredito que o mesmo se aplica a Ôe, que desde o início se preocupava com a individualidade da expressão de sua visão de mundo, como pudemos ver na discussão estilística do romance-do-eu, mas também na elaboração de mitologias próprias, como em *Dōjidai gēmu*, ou na própria figura de Iiyo, que aparece em *Jovens de um novo tempo, despertai!* como uma espécie de *trickster*, uma figura mediadora entre diferentes mundos a ponto de se aproximar das personagens míticas de Blake. Nesse ponto, Iiyo não seria simplesmente o filho do narrador, mas uma também uma personagem de algum modo relacionada às questões da época. Ainda a partir do trecho citado, o caso de *Dōjidai gēmu* é interessante aqui porque no último texto o narrador reconsidera partes desse livro a partir de pensamentos inspirados pela leitura de Blake, demonstrando um modo como essa leitura o leva a encontrar novas formas de abordar suas próprias obras, após ter recebido críticas sobre seu uso de ideias tomadas da mitologia e da antropologia na criação literária (*idem*, pp. 265 – 271). A menção ao sincretismo das tradições em que Blake baseia seu mundo mitológico também é de interesse, pois pode ser lida também como uma justificativa das próprias referências literárias e teóricas mobilizadas por Ôe. Isto é, suas referências não precisam ficar limitadas a uma tradição institucionalizada e reproduzida pelo centro de poder nacional (pensando na lógica do centro e periferia que Ôe encontrou em Yamaguchi Masao e mobilizou para contrapor outras visões históricas e culturais às oficializadas pelo "centro"), mas podem incluir autores como Blake, mesmo que para pensar na situação nacional. Quanto à relação de Blake com o cristianismo, o seguinte comentário de Robert Ryan traz ainda um termo interessante para esta discussão, que já apareceu no início do capítulo:

Reparar o dano causado pela queda da humanidade, assim, implicaria reverter a religião em poesia. A estratégia de Blake se assemelha ao que teólogos do século vinte chamariam de desmitologização – a prática de se destacar a fê cristã da visão de mundo mítica do primeiro século de modo que ela pudesse ser reimaginada em termos mais modernos. A maneira que Blake encontrou para resgatar a mensagem do gospel foi remitologizá-la em termos de sua própria história dos Zoas. Isso teve o efeito de *desfamiliarizar* a revelação cristã, reavivando seu impacto e destacando-a das práticas religiosas das igrejas institucionais (2003, p. 155, ênfase minha)

"Desfamiliarização", como vimos, é um termo do formalismo russo que Ōe incorporou em sua metodologia criativa, relacionado à transformação da percepção habitual do mundo, e neste contexto pode ser aproximado do tema da imaginação em Blake, conforme explorado no quinto texto. A questão é introduzida a partir da sobreposição de ideias e imagens de Blake à própria vida do narrador com Iiyo. Assim, a imagem de *Milton*, em que o espírito do poeta John Milton desce à terra e adentra o corpo de Blake pelo pé é aproximada da cena no primeiro texto em que a comunicação com Iiyo é reestabelecida por meio do pé do narrador. Após repassar algumas de suas obras anteriores em que citou Blake, o narrador se volta para a imaginação, que diz ter tomado como centro da função da linguagem do romance [*shōsetsu no kotoba no kinō*] e como ponto de partida, como técnica para olhar a situação contemporânea [*dōjidai no jōkyō*] (2003a, p. 164)⁷⁹. Interessante aqui é que ao falar em seguida sobre seus estudos sobre a imaginação, o narrador cita o primeiro parágrafo do livro *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement* [O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento] (1943), de Gaston Bachelard, antes de chegar ao que Blake diz sobre a imaginação. No parágrafo citado, Bachelard diz que a imaginação não é a "faculdade de *formar* imagens", mas a "faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens" (1990, p. 1), o que parece próximo da ideia de "desfamiliarização" de Chklosvsky, apesar de partir de termos diferentes. A "desfamiliarização" envolveria a capacidade da obra de arte de tornar estranha nossa percepção habitual do mundo e a imaginação, nessa perspectiva, de Bachelard partiria mais diretamente da percepção humana. A primeira seria algo inerente à obra de arte, explorada mais ou menos conscientemente por cada autor, enquanto a segunda se refere a uma faculdade humana. Ao mesmo tempo, as duas se complementariam, na medida em que a obra de arte, por poder desfamiliarizar a percepção habitual, exercita a imaginação que, por sua vez, pode produzir novas obras de arte⁸⁰. Essa ligação fica apenas implícita no texto de Ōe, que se refere a Bachelard também porque ele também se apoia em Blake ao falar sobre a imaginação: "Como proclama Blake: "A

⁷⁹ Cito a partir do texto em japonês porque aqui Ōe parece aludir às funções da linguagem de Roman Jakobson, o que não fica claro na tradução publicada, e fala em olhar a *situação* contemporânea (2006, p. 153).

⁸⁰ Octavio Paz também diz algo que ressoa aqui: "A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso de tais textos – essas crenças não são as nossas –, mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. Uma das funções centrais da poesia é mostrar-nos o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo" (PAZ, 2013, p. 59).

imaginação não é um estado, é a própria existência humana" (*idem, ibidem*). Não acompanharei toda a discussão da imaginação em Blake nesse texto porque acabaria apenas repetindo muito do que já diz o narrador, mas o que ele destaca aqui é especialmente a ideia de que a imaginação é não apenas uma entre várias faculdades humanas, mas "a própria Existência Humana", o que o leva a se perguntar sobre o caso de Iiyo (ÔE, 2006, pp. 155 – 156). Ao longo do resto do texto, ele comenta o lado comunicativo e criativo de Iiyo, como seu gosto por trocadilhos e principalmente sua relação com a música, movido pela perspectiva de que, se é a imaginação (ou, em outro termo de Blake, o Gênio Poético) que define o ser humano, a demonstração da imaginação de Iiyo seria uma afirmação mais verdadeira de sua humanidade, o que abriria espaço para a sobreposição de Iiyo à figura de Albion como a forma verdadeira do Homem, de Blake. No fim do texto, inspirado pela atividade de Iiyo, o narrador reflete sobre o trecho de *Milton* que citara no início e de onde o título do texto é tomado:

Embora a essa visão se siga uma imagem sinistra, de perigo iminente, em que uma nuvem escura redonda do pé esquerdo e cobre a Europa, ou seja, o mundo inteiro da época de Blake, naquele momento me senti compelido a combater esse augúrio sinistro e me pus a cantar com entusiasmo (*idem*, p. 187).

Essa imagem sugere que uma nuvem escura cobre agora o mundo todo de fato, e não só a Europa, mas a questão fica aqui suspensa como uma lembrança da situação contemporânea do mundo. Ainda comentarei essa imagem, mas quero antes retornar ao trecho citado anteriormente, em que o narrador comenta o que o atrai em Blake. No segundo parágrafo citado, a ênfase está no fato de as obras de Blake terem sido produzidas em constante tensão com o mundo real, transfigurando acontecimentos contemporâneos pessoais e históricos em algo novo. Em seguida, o narrador esclarece que a criação desse mundo mitológico foi motivada em parte pela situação de sua época, em oposição à qual Blake precisou procurar uma maneira individual de reagir:

No momento em que comecei a ler as profecias de Blake tive a certeza de que aquele era um mundo mitológico denso, espetacular, mas logo me perguntei: que força, em termos concretos, o levava a escrever, dia após dia, essa espantosa quantidade de versos? [...] Blake escrevera e também revisara inúmeras vezes sua extensa obra poética em completa solidão, sem que livreiros lhe mandassem pedidos ou que leitores lhe comunicassem suas impressões. Com medo da censura e preocupado em não revelar o verdadeiro sentido da obra, Blake foi obrigado, além de tudo, a elaborar com extremo cuidado uma estrutura mitológica intrincada para seus poemas⁸¹. De modo que se, por um lado, o regime opressivo de George III foi a causa de tantos cuidados, por outro o próprio rei espicou o espírito crítico de Blake (*idem*, pp. 199 – 200).

⁸¹ Esses pontos também certamente se destacavam para o próprio Ôe que, como vimos no primeiro capítulo, revisava constantemente seus manuscritos e também foi afetado por censura.

Esse aspecto subversivo da obra de Blake é o que mobiliza os temas do sexto texto (onde aparece o trecho), relacionados à independência, libertação e resistência à opressão no mundo real. Uma preocupação central nesse texto, contraposta à comunicação e imaginação discutidas no quinto texto, é a violência, e os episódios relatados nele envolvem situações de recusa da violência: Blake em relação ao soldado em Felpham, o pai do narrador diante de uma comitiva de inspeção que veio à vila no vale na época da guerra, o próprio narrador diante de um estudante que o importunava constantemente com telefonemas e cartas. A preocupação com o comportamento agressivo de Iiyo já fora tematizada no primeiro texto, em que é visto mais negativamente como uma rejeição da comunicação, e nos casos relatados aqui a recusa da violência parece motivada pela percepção de que ela só causaria maiores problemas. Mas também há um sentido positivo de violência aqui que, nas linhas de Blake, estaria ligada à libertação, inspirada pela leitura de trechos do poema *America a prophecy*, que aparecem citados como se fossem pequenas definições sobre "vida", "liberdade", "busca da felicidade" e o "direito e dever de reverter a opressão" (2006, pp. 193 – 194). Também transparece na figura de Iiyo nesse texto um lado da violência que, por estar associado à força vital, estaria além do bem e do mal, e se manifesta como um aspecto da Inocência, conforme comenta Enomoto citando Isoda Kōichi⁸² (ENOMOTO, pp. 108 – 109). É nesses termos que, a partir da leitura de Blake, o narrador busca reinterpretar o comportamento de Iiyo, cuja conversa por telefone com um dos homens que o sequestraram no passado parece tranquilizar o narrador. No encerramento do texto, após relatar a discussão ao telefone, o narrador retoma dois versos de Blake que vinha citando: "Mesmo que seja apenas uma ilusão, todo homem tem o direito de acalantar a sua e de lhe conferir poderosa expressividade. *E a branca Lua se alegra na noite límpida e sem nuvens/ Pois o Império já não existe, e agora o Leão e o Lobo desaparecerão*"⁸³ (2006, p. 244), versos que ressoam com a última fala de Iiyo, "Eu não vou mais me zangar! Porque homens maus não existem mais!"⁸⁴. O direito de acalantar as próprias fantasias defendido aqui complementa o trecho final do quinto texto, quando chama atenção para a nuvem que cobre o mundo contemporâneo, de modo que esses trechos expressam mais diretamente a incorporação das duas facetas da obra de Blake que atraem o narrador. Afastando um pouco os olhos do livro agora, essa nuvem pode ser entendida em alguns sentidos próximos tanto no mundo europeu de Blake quanto

⁸² O texto de Isoda, ao qual não tive acesso, é intitulado "Shinwa uchū to no kyōseikan – Ōe Kenzaburō 'Atarashii hitoyo mezameyo' niokeru bureiku no kyōsei" [Conviver com um universo mítico – A atualidade de Blake em *Jovens de um novo tempo, despertai*, de Ōe Kenzaburō] e foi publicado no *Tosho shinbun* de 16 de julho de 1983.

⁸³ Tradução modificada. Na tradução publicada a palavra "sonho" é tradução de *gensō*, que aparece como "ilusão" no trecho da página 242 em que fala da decepção de Blake, ao qual está aludindo.

⁸⁴ A preocupação com a violência em Iiyo pode ser pensada também como contraponto à novela "Seventeen", de 1961, cujo protagonista, a despeito de ter um pai considerado liberal, sente-se alienado e incapaz de ter uma noção clara da própria identidade, o que o leva a abraçar ideias de extrema direita e encontrar na violência em nome dessas ideias uma forma de impor a própria identidade.

no mundo globalizado do fim do século XX. Blake viveu em meio às transformações da Revolução Industrial, em que as fábricas – os escuros moinhos satânicos – possibilitavam a produção rápida e em massa de produtos homogêneos, o oposto do trabalho de artesão a que Blake se dedicava, e essa comoditização e homogeneização do mundo também parecia se refletir nos próprios membros da sociedade (MAKDISI, 2003, p. 131), que nas fábricas também ficavam reduzidos a instrumentos de produção desconexos do produto como um todo. Nesse contexto, Raymond Williams afirma acerca do trabalho dos artistas que ficariam em alguma medida associados ao Romantismo:

Sublinhar a humanidade geral e comum tornava-se evidentemente necessário, num período em que sociedade de tipo nôvo tendia a encarar o homem simplesmente como instrumento especializado de produção. Ênfase no amor e na simpatia humana era necessária não apenas em função do sofrimento que se tinha diante dos olhos, mas ainda contra o individualismo agressivo e as relações de caráter predominantemente econômico implicadas por essa sociedade nova. De maneira semelhante, a ênfase na imaginação criadora pode ser vista como uma construção alternativa para a motivação e a energia humanas, em contraste com os postulados da economia política dominante (1969, p. 64).

Nesse sentido, a afirmação da imaginação e a defesa da arte nesse período tinha um aspecto crítico em relação à condição humana no mundo que se desvelava então. Aqui vale lembrar que foi nesse período, em associação com o Romantismo, que surgiu o sentido ainda hoje usual de "literatura" e que foi a partir desse sentido, com o aspecto crítico diluído no desenvolvimento da consciência nacional, que o termo foi introduzido no Japão, como comenta Masao Miyoshi:

A palavra japonesa para literatura, *bungaku*, estivera em uso por muitos séculos. Inicialmente ela significava "estudos" em geral, ou "comentários textuais", e não (1) produções literárias, uma categoria de escrita e performance estéticas considerada distinta de outras tais como rituais, cerimônias, ciência, religião, história, e filosofia; ou (2) os estudos organizados dessa categoria, uma disciplina institucionalizada. Esta nova formulação se ergueu no Ocidente no fim do século dezoito. Historicamente, ela ficou implicada no desenvolvimento de consciência nacional/regional em um tempo em que o Cristianismo perdia seu controle sobre a Europa e a secularização crescia. [...] A literatura emergiu conforme o nacionalismo começou a requerer o mito unificante de um estado-nação para governança, especialmente em um tempo em que a Europa encontrava o não-Ocidente em seu programa de expansão colonial. [...] Os líderes do esclarecimento de Meiji encontraram uma necessidade similar de "literatura" na sociedade japonesa e usaram a palavra *bungaku* no novo sentido que tinha se espalhado no tempo de Sōseki entre escritores e estudiosos⁸⁵. Em suma, por volta de 1900, a literatura parecia ter criado raízes no Japão com todos seus contornos problemáticos intactos (MIYOSHI, 2010, pp. 117 – 118)

Procurei sugerir alguns desses contornos problemáticos no caso da introdução do Naturalismo no primeiro capítulo, mas trago esse trecho aqui para acrescentar que Sōseki, em uma palestra feita em 1911 com o título "Dōraku to shokugyō" [Lazer e trabalho], comenta também as consequências da divisão e especialização do trabalho em sua época, destacando como isso leva a

⁸⁵ Sobre os percursos do termo no Japão, remeto ao texto "文学 Bungaku/Literature" (2013), de Dennis Washburn.

um distanciamento entre as pessoas, e defende a leitura de obras literárias por não serem textos especializados e por poderem unir as pessoas, evidenciando o que há em comum entre elas (2010, p. 29), o que parece bastante próximo da sensibilidade associada ao Romantismo comentada aqui. O próprio aspecto crítico da literatura parecia em perigo na época de Õe, de modo que seu retorno a Blake pode ser entendido também como a busca por uma forma artística que pudesse negar a configuração contemporânea da sociedade, ponto sobre o qual discorrerei no próximo capítulo. Como comenta Saree Makdisi, muitos elementos associados a Blake fazem com que ele pareça uma figura dissociada do próprio tempo, mas isso pode ser entendido também como sua capacidade de imaginar a possibilidade de um outro mundo, mais unido e mais justo, o que faz dele uma figura valiosa como observador e crítico do nosso próprio tempo, que surgiu em sua época (2015, pp. 3 – 4). No trecho citado acima, Miyoshi menciona a desintegração da visão de mundo cristã na Europa, que foi também uma questão confrontada por Blake, na medida em que o que restava então era de um lado a religião institucionalizada, e, no outro lado, o culto à razão, que poderia ser tão perigoso quanto as correntes mentais da religião institucionalizada, e Octavio Paz também comenta isso em termos interessantes aqui:

Blake não só denuncia a superstição da filosofia e a idolatria da razão, mas também, no século da primeira Revolução Industrial e no país que foi o berço dessa revolução, profetiza os perigos do culto à religião do progresso. Naqueles anos, a paisagem pastoral da Inglaterra começa a mudar, e vales e colinas se cobrem com a vegetação de ferro, carvão, pó e detritos da indústria. Blake chama os teares, minas, forjas e ferrarias de "fábricas satânicas", e de "morte eterna" o trabalho dos operários. Blake: nosso contemporâneo (2013, p. 62)⁸⁶.

O que as fábricas satânicas e o culto à razão produziram no século XX foi, entre outras coisas, a nuvem escura que cobre o mundo de Õe: a era atômica e a destruição do mundo natural, possibilitando um sentido ainda mais total de "morte eterna". A imagem da nuvem faz pensar no livro recente de Guilherme Wisnik, *Dentro do nevoeiro* (2018), em que a certa altura também é traçado um paralelo entre a época de Blake e a de Õe, a partir de outras figuras, quando comenta o livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), de Marshall Berman:

Escrevendo seu livro nos albores da década de 1980, Marshall Berman cria uma potente reflexão a respeito da atualidade do pacto fáustico moderno, sobre o fundo sombrio da crise energética disparada na década anterior, da constante ameaça nuclear e dos traumas com a ainda recente Guerra do Vietnã. Pois o verdadeiro pacto fáustico, consumado

⁸⁶ Paz também comenta a desintegração do cristianismo remetendo a Blake ao falar sobre a crença na analogia na poesia: "As mitologias poéticas, sem excluir as dos poetas cristãos, envelhecem e viram pó como as religiões e as filosofias. Resta a poesia, e por isso podemos ler os vedas e as bíblias não como escritas religiosas, mas como textos poéticos: 'O gênio poético é o homem verdadeiro. [...] As religiões de todas as nações são derivadas de diferentes recepções do gênio poético'. Embora as religiões sejam históricas e perecíveis, há em todas elas um germe não religioso e que perdura: a imaginação poética (PAZ, 2013, pp. 61 – 63).

historicamente com a revolução industrial, parecia dar sinais de que caminhava para seus capítulos decisivos, isto é, para seu desfecho trágico, o momento em que Mefisto vem cobrar o seu quinhão após ter dado a Fausto todo o poder do mundo, aumentando imensamente a sua "força produtiva". Assim, segundo a penetrante análise que Berman faz daquilo que chamou de "tragédia do desenvolvimento", o "peculiar ambiente que constitui o cenário do último ato do *Fausto* – o imenso canteiro de obras, ampliando-se em todas as direções, em constante mudança e forçando os próprios figurantes a mudar também – tornou-se o cenário da história mundial em nosso tempo". Hoje é impossível não pensar na atualidade dessa premonição sombria, com a crescente escassez de água e de outros recursos naturais no planeta, assim como as violentas e recentes reações da natureza à dominação humana, com o buraco na camada de ozônio, o efeito estufa e as erupções vulcânicas, tufões e tsunamis que assolaram o mundo nos últimos anos (WISNIK, 2018, pp. 233 – 235)

Wisnik retoma o livro de Berman publicado na mesma época que *Jovens de um novo tempo, despertai!*, especialmente o comentário sobre o *Fausto* de Goethe, que foi produzido na mesma época em que Blake começava a produzir suas obras: a primeira parte da tragédia foi publicada em 1808, quando Blake já trabalhava em obras como *Milton* e *Jerusalem*. A leitura de Berman é uma consideração sobre a modernidade a partir do mundo contemporâneo, e Wisnik explora esses problemas para pensar na névoa (Blake talvez dissesse *vapour*) que cobre seu mundo contemporâneo, o fim do século XX e as primeiras décadas do XXI, e a atual sensação de desorientação dos indivíduos. Nesse ponto, me parece, podemos ver a relevância ainda hoje da obra de Õe, e fica claro que a imagem da "criança perdida" de Blake que encontramos no início de *Jovens de um novo tempo, despertai!* é também uma espécie de diagnóstico de época, não limitado ao contexto do livro ou às figuras do narrador e de Iiyō. Aqui, no entanto, vou permanecer entre as décadas de 1960 e 1980 para comentar mais alguns aspectos relacionados à leitura de Blake por Õe. Blake foi importante para os movimentos contraculturais dos anos 1960 por sua oposição a diversos elementos que emergiam no que se tornava o mundo moderno, e sua obra foi aproveitada amplamente em termos de crítica ao consumismo, de afirmação do corpo e libertação sexual, por exemplo. Em um ensaio escrito em 1967 intitulado "A nova analogia", acrescido à edição ampliada de *O arco e a lira* publicada no mesmo ano, Octavio Paz já enxerga com clareza essa conexão:

Nos últimos anos dois movimentos sacudiram o Ocidente: a revolta do corpo e a rebelião dos jovens. Ambas se vinculam, por sua filiação e sua significação, à revolta da arte. Por sua filiação: as duas são expressões – melhor dizendo: explosões – de uma corrente subterrânea que nasce com William Blake e os românticos ingleses e alemães, no século XIX se manifesta na obra de alguns poetas como Rimbaud e Lautréamont, explode no surrealismo e agora, misturada com outras correntes, se espalha por todo o planeta. Por sua significação: ambos os movimentos, especialmente a revolta do corpo, buscam virar pelo avesso os signos que definem a nossa civilização: corpo e alma, presente e futuro, prazer e trabalho, imaginação e realidade. Volto ao exemplo de Dante, para mostrar em que consiste essa operação. No mundo de Dante, o tempo – passado, presente e futuro – desemboca na eternidade. Assim, numa das passagens mais impressionantes do Inferno, Farinata degli Uberti confia ao poeta que depois do Juízo Final os condenados perderão seu único privilégio: a vista dupla. A razão: não poderão predizer o futuro porque não haverá mais

futuro. Ideia aterradora, impensável para os modernos: a história, a moral e a política do Ocidente, desde o início da idade moderna, são fundadas numa supervalorização do futuro. A civilização do progresso situou seus paraísos geométricos não no outro mundo, e sim no amanhã. O tempo do progresso, da técnica e do trabalho é o futuro; o tempo do corpo, o tempo do amor e da poesia, é o agora. Um é poupança e o outro, gasto. A revolta do corpo – eu deveria dizer: sua ressurreição – desalojou o futuro. Mudança de signos: mudança de tempos (2012, pp. 335 – 336).

A afirmação do presente, do tempo do corpo, do amor e da poesia por si mesmos, como crítica à supervalorização do futuro, corre o risco de se tornar menos efetiva quando a própria existência do futuro está ameaçada por nuvens obscuras, que se mostram mais como produtos da ação humana que um "juízo final". O componente crítico desses movimentos contraculturais também se diluiria como parte da sociedade de consumo que se formava então, de modo que muitos desses elementos subversivos podiam ser cooptados como produtos a serem reproduzidos e vendidos, integrados ao sistema contra o qual se lançavam originalmente. No caso do Japão, os protestos que marcaram a virada para os anos 1960 parecem ter inspirado Ōe inicialmente de modo similar ao ímpeto gerado pela Revolução Francesa na geração de Blake: como mencionei no primeiro capítulo, em um texto de 1961 Ōe diz acreditar que naqueles protestos os jovens japoneses teriam sido enfim capazes de reconhecer no Poder seu inimigo (1972, pp. 100 – 101), apesar de não haver consenso na época sobre as consequências dos protestos em si. Mas o início da década foi marcado por movimentos artísticos importantes, desde *happenings* artísticos e o teatro *angura* até o surgimento de um grupo Neo-Dadaísta, além de novos rumos no cinema e na literatura⁸⁷, e a obra inicial de Ōe aparece também nesse contexto como parte da contracultura japonesa. Mas os eventos dos protestos do início da década já aparecem de maneira bem mais ambígua em suas consequências no livro *Man'en gannen no futtabōru*, publicado no mesmo ano que o ensaio de Paz citado acima. A crescente apatia política da população geral, paralela à formação de uma sociedade voltada para o trabalho e para o consumo na década seguinte, podem ter causado em Ōe uma decepção similar ao caso de Blake em relação à situação política da Inglaterra após o ímpeto inicial da Revolução Francesa, como quando lamenta em uma carta de 1827 que desde então os ingleses pareciam todos comensuráveis um pelo outro, em um estado feliz de consenso (MEE, 2003, p. 133)⁸⁸. Tanto Blake quanto Ōe se voltaram para modos de escrita mais complexos então, o que no caso do segundo fica marcado como a necessidade de uma obra que desfamiliarize a aparente simplicidade do mundo real. Isso fica expresso claramente no primeiro texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, quando o narrador comenta seu desejo de escrever o livro de definições, inclusive uma definição da Constituição Japonesa:

⁸⁷ Nick Kapur discute alguns desses movimentos no capítulo 5 de seu *Japan at the Crossroads* (2018, pp. 176 – 217).

⁸⁸ Mee cita uma carta de 12 de abril de 1827 a George Cumberland (BLAKE, 1988, p. 783).

Eu tinha vontade de escrever de maneira a estimular vivamente a imaginação infantil, mas a todo passo dava-me conta de que a realidade a ser descrita não o permitia. [...] Neste último aspecto, dou também a entender que a realidade respaldada pela Constituição torna impossível escrever de maneira concisa, exata e ao mesmo tempo capaz de despertar a imaginação nas crianças (2006, p. 23)

Essa percepção de uma dissonância entre a realidade prometida pela Constituição e a realidade observada pode ser pensada por exemplo em torno dos ideais de renúncia à guerra e de soberania popular, mas volto ao ponto aqui porque é partindo da Constituição que o narrador inicia o sexto texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, que conclui se referindo ao direito de acalentar ilusões e lhes dar poderosa expressividade. O interesse por Blake na obra parece estar centrado, portanto, na relação tensa entre literatura e situação contemporânea que Õe enxerga na obra do poeta, e é o que ele mesmo busca fazer no livro, como afirma em conversa com o tradutor John Nathan:

Eu não sei dizer se a literatura pode afetar a sociedade muito efetivamente. Mas ela também não pode ficar livre da sociedade ou da realidade. Todo escritor baseia seus romances na realidade e também os direciona para a realidade. Eu sou criticado por ter deixado o cenário político real. Mas não acredito que o tenha deixado: se escrevo sobre William Blake, eu o faço para jogar luz sobre a sociedade de hoje. Eu anseio por fazer algo real através da minha literatura (NATHAN; ÕE, 1996, p. 46).

No último texto, que acabei deixando de lado aqui, os temas de Blake que ocupam o narrador são principalmente o Juízo Final e a imagem de Albion como o novo Homem, a partir da qual reinterpreta a imagem de Iiyo. Por trás da linguagem religiosa, a temática pode ser entendida como a necessidade de uma transformação da sensibilidade, representada no parágrafo final do livro pelo surgimento de um novo homem capaz de se erguer e afastar a nuvem que cobre o mundo contemporâneo, confrontando os mercenários que ocupam os Quartéis, a Corte e a Universidade e se esforçam para conter qualquer mudança efetiva. Se os caminhos institucionalizados são perigosos e podem levar a dogmas confinadores, talvez um caminho mais propício à libertação esteja na obra da imaginação, do Gênio Poético, principalmente aquela em que se encontra uma visão própria sem deixar de introduzir as transformações ocorrida na época. E se *Jovens de um novo tempo, despertai!* tem certa estrutura circular, entre a crise e a libertação pela transformação da sensibilidade, a presença de Blake implica aqui uma renovação da literatura, que se reflete nas crises confrontadas pelo narrador, que acompanharei no próximo capítulo, partindo da discussão da crise da "literatura séria" na década de 1980 para depois entrar mais no livro e seguir a caracterização do narrador como alguém imerso na literatura.

Capítulo 4 – Lugares da literatura: o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!*

Desde os primeiros anos de sua carreira, Ōe reconhece a centralidade da literatura em sua própria vida, que expressa diretamente em textos como a nota inicial de sua primeira reunião de ensaios, na qual reflete que os ensaios ali reunidos, junto das obras literárias publicadas no mesmo período, formam praticamente o todo de sua vida na casa dos vinte anos (ŌE, 1972, p. 11) ou em comentários posteriores, quando diz que, como alguém que começou a escrever quando jovem e que viveu uma vida dedicada à escrita, a citação de suas próprias obras anteriores é praticamente inevitável se quiser escrever sobre a própria vida (ŌE, 1998 *apud* SO, 2004, p. 317). Escrever sobre si é escrever sobre si como escritor. A "citação como método" também foi se tornando uma constante na composição de suas próprias obras, mesmo nas mais evidentemente ficcionais, e pode ser entendida como uma reafirmação da literatura e do ato de leitura. Podemos assim associar esse "método" ao aspecto da intertextualidade que Tiphaine Samoyault chama de "memória da literatura":

[...] a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevivência no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra (2008, p. 96).

A existência da instituição literatura depende de que se fale dela como tal, isto é, uma constante reafirmação da literatura. Pois sua história, como diz Jacques Derrida na entrevista "This Strange Institution Called Literature" (1989), "é *construída* como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. É a história de uma ruína, a narrativa de uma memória que produz o evento a ser contado e que nunca terá sido presente" (1992, p. 42). O uso da citação aqui é algo que coloca a literatura em questão ao mesmo tempo em que a reafirma, reencenando assim sua fragilidade originária e, portanto, a narrativa de seu evento. A fragilidade que na década de 1980 preocupa Ōe em relação à literatura me parece ser não tanto a questão de seu estatuto ontológico, mas sobre certas funções sociais atribuídas a essa instituição conforme entendida desde o Romantismo europeu: a possibilidade de tomada de consciência da própria situação e época, e a transcendência da sociedade estabelecida que produziu determinada obra e na qual a obra foi produzida. Isto é, sua preocupação é a fragilidade, no contexto de uma sociedade capitalista próspera e enredada nas mídias de massa, de uma concepção de literatura que possa produzir uma imagem da sociedade existente e que seria capaz de ir além dela sem acabar apenas reforçando-a. É

nesse sentido que em palestras e encontros realizados desde os anos 1980 Ōe empregará o termo *junbungaku*, literatura "pura" ou "séria", como algo diferente dos produtos das mídias de massa: "O papel da literatura – na medida em que o homem é obviamente um ser histórico – é criar um modelo de uma era contemporânea que abrace passado e futuro, um modelo do povo vivendo também nessa era" (1995, p. 66). Ao longo da mesma palestra, Ōe pensa o problema da *junbungaku* como algo associado a diversos fatores: o fim do que se poderia chamar de movimento literário do pós-guerra no começo dos anos 70, o crescimento do mercado de consumo representado também pela popularidade de trabalhos como o de redação publicitária, a constante importação de teorias culturais que eram consumidas pelos intelectuais como uma moda que vinha para substituir a moda anterior, um crescente conservadorismo generalizado na população. Na palestra, como marcos do fim do movimento do pós-guerra, Ōe menciona acontecimentos como o suicídio do escritor Yukio Mishima em 1970, a publicação de obras como *Reite senki* [A Guerra de Leyte] de Ōka Shōhei, serializada entre 1967 e 1969 e publicada como livro em 1971, e *Fuji* [Fuji] (1971), de Takeda Taijun (*idem*, pp. 66 – 67), bem como o incidente de Asama Sansō, em 1972⁸⁹ (*idem*, p. 82). Esse período foi marcado também por acontecimentos importantes na relação com os Estados Unidos e em nível internacional, como a "devolução" das ilhas de Okinawa para o governo japonês em 1972 e o armistício no Vietnã no ano seguinte, que eram causas importantes de protestos no Japão, a visita do presidente Richard Nixon à China em 1971, a gradual retirada das medidas econômicas americanas que garantiam ao Japão o protecionismo interno e a expansão externa, a transição para o sistema de câmbio flutuante em 1973 e a crise do petróleo vinculada à Guerra do Yom Kippur no mesmo ano. São acontecimentos que tiveram consequências marcantes em todo o mundo, e que no Japão levaram os cidadãos a se distanciarem das questões políticas internacionais para se voltarem para dentro, para o consumo material possibilitado pela nova influência internacional econômica do país (DOWER, 1993, pp. 27 – 28). Para alguns estudiosos, como Satō Hirō, esses incidentes marcam um momento de transformação do "pós-guerra japonês" como um período específico no qual a atividade política foi mais presente na vida cotidiana e nas artes (SATŌ, 2005, pp. 284 – 285).

⁸⁹ Após um expurgo no grupo Rengō Sekigun (Exército Vermelho Unido), que deixou vários de seus membros mortos, os sobreviventes invadiram um chalé no Monte Asama, onde tomaram uma refém e trocaram tiros com a polícia, situação que foi amplamente comentada pela mídia. No capítulo em que comenta o incidente em seu livro *Japan, 1972* (2021), Yoshikuni Igarashi menciona que 89.2% dos aparelhos de televisão no Japão acompanhavam a cobertura da situação (2021, p. 228). Ōe publicou em 1973 o romance de temática catastrófica *Kōzui wa waga tamashii ni oyobi* [As águas da enchente alcançam minha alma], no qual ocorre um conflito entre policiais e um grupo que teria por modelo o Exército Vermelho, e o incidente referido aqui é retomado mais diretamente em "Asama Sansō" no *torikkusutā* [O trickster do Asama Sansō], um dos contos que compõem o livro *Kaba ni kamareru*, publicado logo após *Jovens de um novo tempo, despertai!* (ENOMOTO, 1995, pp. 173 – 176).

Voltando às palestras, o que Ōe procura afirmar contra essa tendência declinante no que tange à literatura séria e o conformismo político tanto de boa parte dos intelectuais quanto da população em geral é, entre outros fatores, a necessidade de se repensar a situação atual do país e seu posicionamento na Ásia e em relação aos seus vizinhos, ver o Japão como uma nação inserida no mundo e que ainda não respondeu propriamente por suas agressões no Pacífico (não só as do passado, mas também as atuais, econômicas). Isso tudo implica uma perspectiva cosmopolita que colocaria em questão as noções estabelecidas em relação ao que é a cultura japonesa, que com isso seria renovada e estimulada (*idem*, pp. 59 – 103)⁹⁰. Como discutido no capítulo anterior, a perspectiva cosmopolita e o questionamento da situação atual pela literatura também são fatores que ajudam a esclarecer o motivo da escolha de William Blake como uma espécie de personagem de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, se quisermos pensar essa escolha em paralelo com as preocupações contemporâneas de Ōe como intelectual público. E como uma figura contemporânea ao surgimento da noção moderna de literatura e com uma perspectiva radicalmente diferente dela, Blake é um artista cuja obra coloca em questão, para leitores de hoje, as noções correntes acerca de o que é a literatura. Esse tipo de questionamento acerca da natureza da literatura, particularmente em seu sentido moderno, não se limita, é claro, à obra de Ōe, mas era uma discussão comum a alguns outros escritores e críticos japoneses na década de 1980, como Nakagami Kenji (1946 – 1992) e Karatani Kōjin (1941 –)⁹¹. E, conforme comentado no capítulo 2, foi nessa mesma época que surgiu a discussão a respeito da autoficção, que colocou em debate não só a natureza da escrita autobiográfica mas da própria escrita ficcional.

⁹⁰ Remeto ao texto inteiro da palestra realizada na Duke University em 1986, no livro *Japan, the Ambiguous, and Myself* (1995), pois os argumentos que resumi aqui são elaborados mais detalhadamente no texto. A importância desses problemas para Ōe é atestada pela recorrência com que são discutidos nos quatro textos incluídos no livro, como por exemplo no discurso de recepção do Nobel de literatura de 1994, que dá o título ao livro, onde retoma questões em torno da ambigüidade da posição do Japão em relação à Ásia e ao mundo (1995, p. 117), a literatura do pós-guerra (*idem*, pp. 117 – 118), a intenção de escrever uma literatura "séria", que não seja mera reflexão da cultura de consumo (*idem*, pp. 121 – 122), entre outras. Ver também o texto de Marilyn Ivy intitulado "Formations of Mass Culture", em que a autora discute as noções de "cultura de massa" e "cultura popular", para depois comentar certas tendências marcantes no Japão desde o pré-guerra até o fim da década de 1980 (1993, pp. 239 – 258). A perspectiva do declínio da "alta cultura" associado à capacidade de contenção do potencial transcendente da obra de arte nas sociedades industriais avançadas, é elaborada no livro de Herbert Marcuse *One-Dimensional Man* (1964), especialmente o capítulo 3, no qual discute o que chama de "dessublimação repressiva" (1966, pp. 56 – 83). Embora não trate especificamente do Japão, em muitos termos ele antecipa situações que serão presentes no desenvolvimento subsequente do país, em sua estabilização como uma sociedade unidimensional em que as diversas formas de consenso social impossibilitam verdadeiras mudanças qualitativas (como as que pareciam ainda estar no horizonte de possibilidade em torno de 1960), e na diluição da "alta literatura" em meio aos produtos da cultura de massa. Por essa via me parece possível pensar as preocupações de Ōe na década de 1980 a partir do pensamento de Marcuse, e é com isso em mente que destaco certos temas de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, como a imaginação transcendente e a necessidade de uma nova sensibilidade humana.

⁹¹ Nakagami busca repensar o *monogatari*, a narrativa associada a uma concepção cíclica do tempo, em contraposição à noção de *shōsetsu*, a escrita romanesca moderna associada ao tempo linear. Anne McKnight apresenta brevemente a perspectiva de Nakagami (2003, pp. 239 – 241). Quanto a Karatani, ver o texto traduzido como "The End of the Modern Novel", no livro *History and Repetition* (2012), que é antes de tudo uma leitura do romance *Natsukashii toshi e no tegami* (1987) de Ōe, mas também faz referência a Nakagami (pp. 165 – 171). Os questionamentos em torno da composição de *Jovens de um novo tempo, despertai!* apontam para esse mesmo contexto.

Se quisermos, neste ponto, pensar a escrita de *Jovens de um novo tempo, despertai!* como uma atualização da questão do romance-do-eu japonês, uma forma renascida do romance-do-eu, tomando a previsão de Kobayashi Hideo comentada no primeiro capítulo, importa também considerar que a discussão acerca do romance-do-eu tomou forma no Japão nas décadas de 1920 e 1930 em paralelo com o surgimento da discussão sobre a *junbungaku*. As duas são, naturalmente, interligadas de maneiras complexas em termos de valorizações como a da sinceridade do escritor ou da elaboração artística: certos teóricos ativos na década de 1920, como Nakamura Murao, criticavam o romance-do-eu em nome de um "romance autêntico" (*honkakuteki shōsetsu*), enquanto outros, como Kume Masao, defendiam o romance-do-eu como mais autêntico por ser uma expressão mais "sincera" do narrador (NAGAE, 2006, pp. 17 – 18). O interessante é que na década de 1930, quando as duas discussões foram mais concretamente elaboradas, o romance-do-eu passou a ser abraçado no mundo literário como a forma típica da *junbungaku* no Japão, como comenta Matthew Strecher (1996, p. 363) citando Hirano Ken, logo após o "fim" do movimento da literatura proletária simbolizado pela tortura e assassinato do escritor Kobayashi Takiji nas mãos da "Alta Polícia Especial"⁹² do governo japonês em 1933, e a dissolução da Liga dos Escritores Proletários em 1934. É em 1935 que aparecerão dois dos textos que deram maior definição aos termos *junbungaku* e *shishōsetsu*: *Watakushi shōsetsuron*, de Kobayashi Hideo, e *Junsui shōsetsuron* de Yokomitsu Riichi (NAGAE, 2006, p. 26). A supressão da literatura proletária e a afirmação do romance-do-eu como a forma típica da literatura séria japonesa na década de 1930 são dois lados de uma mesma moeda que expressa uma preocupação central no mundo intelectual do Japão do entreguerras: a questão da cultura nacional em meio aos fluxos constantes da modernidade, ou mais especificamente a situação histórica da cultura nacional. O modernismo japonês nesse período buscava fugir da história contemporânea, marcada pelo desaparecimento das tradições e a fragmentação da experiência em meio à comoditização capitalista, apelando a representações históricas mais antigas do objeto cultural autêntico que seria de algum modo imune a tais contingências históricas (HAROOTUNIAN, 2000, p. xxi). Assim, para Kobayashi o romance-do-eu aparece como uma forma capaz de relatar a singularidade de uma experiência cotidiana mais autêntica que as abstrações relacionadas à narrativa de progresso histórico racional e capitalista, e poderia ser vista, em sua opinião, como uma forma derivada das "tradições sociais do Japão" e de seu "senso estético tradicional" (*idem*, p. 79). Ao buscar fora da história uma solução aos problemas históricos contemporâneos expressos em questão de forma e representação cultural, sem colocar igualmente em questão o sistema capitalista e a tecnologia avançada, essa tentativa de solucionar

⁹² *Tokubetsu kōtō keisatsu*, força policial criada em 1911 para vigiar pessoas com "idéias perigosas" (TIERNEY, 2015, p. 71), após o incidente da "alta traição" comentado em nota no primeiro capítulo como um acontecimento contemporâneo às discussões sobre o Naturalismo no Japão.

uma crise de representação cultural da parte dos intelectuais modernos foi logo alinhada à necessidade do governo de solucionar sua crise de representação política (que era evidenciada na literatura proletária), abrindo caminho para uma combinação de ideologemas apropriados seletivamente pelo estado para a mobilização nacional e o militarismo dos anos seguintes (*idem*, pp. xxvi – xxvii). A ênfase no lado cultural e o apelo a uma noção aparentemente intuitiva de experiência cotidiana autêntica seriam assim marcas do "literaturismo" (*bungakushugi*) discutido por Tosaka Jun como um elemento do fascismo japonês (*idem*, p. 126)⁹³, ou o que ele chama criticamente de Japonismo (*nihonshugi*), em seu *Nihon ideorogiron* [A Ideologia Japonesa], publicado como livro também em 1935⁹⁴. Assim, nos anos que seguem à 1ª Guerra Mundial, a rápida industrialização e crescimento econômico, associados a um desenvolvimento desigual que privilegia as grandes metrópoles (especialmente a capital), produzem uma experiência de vida moderna em constante mudança, na qual as formas culturais importadas de entretenimento, como os filmes norte-americanos, parecem prestes a ofuscar qualquer remanescente de forma cultural autóctone. Nesse sentido, o questionamento do lugar da literatura nacional, que acabou se direcionando para a busca por elementos pré-capitalistas supostamente eternos que caracterizariam uma identidade nacional imune aos efeitos dessa modernidade, fica expresso em termos de autenticidade: a necessidade de uma forma autenticamente literária e capaz de exprimir de maneira autêntica o verdadeiro e autêntico espírito nacional.

Fiz esse desvio por discussões dos anos 1920 e 1930 porque alguns desses termos e condições ressurgirão cinquenta anos depois, em torno do rápido crescimento econômico do Japão e a questão de sua "especificidade cultural". Se bens de consumo caseiros como a televisão simbolizam o início do "milagre econômico", em sua difusão nos anos 50 e 60, ela também foi veículo do modo de vida apresentado em programas norte-americanos que, segundo Strecher, eram então mais consumidos do que os programas japoneses (1996, p. 373). Com a crescente apatia política após a década de 1960 e o avanço de novos modos de vida e de identificação com base no trabalho e no consumo, bem como o aparecimento do conjunto de temáticas que seriam discutidas em termos de "globalização", não surpreende que a identidade nacional voltasse a entrar em questão. Sintomático desse momento é o surgimento, dentro e fora do Japão, de teorias veiculadas pelas mídias de massa que buscavam atribuir o recente sucesso econômico do Japão a uma suposta essência étnico-cultural, o que lembra a mobilização de imagens congeladas de uma cultura nacional pré-moderna do entreguerras, só que agora de modo a afirmar o sucesso⁹⁵. Mas houve

⁹³ Harootunian discute no prefácio a aplicabilidade do termo "fascismo" (2000, pp. xxvii – xxviii).

⁹⁴ Texto no Aozora Bunko: https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/3596_39403.html (Último acesso: 23/11/2022).

⁹⁵ Remeto ao texto "Peace and Democracy in Two Systems", de John Dower, que abre o livro *Postwar Japan as History* (1993, pp. 3 – 33, especialmente pp. 28 – 33) e, mais especificamente sobre o discurso chamado de

também debates mais sérios da parte de intelectuais e artistas com o intuito de pensar o lugar do Japão e sua cultura no mundo, como na série de livros publicada pela Iwanami entre 1980 e 1982 com o título geral *Sōsho bunka no genzai* [Coleção A cultura hoje], da qual Ōe foi um dos representantes editoriais e colaborador. Suas preocupações expressas em palestras nessa época, como as comentadas acima, aparecem nesse contexto. No campo da literatura, como comenta ainda Strecher, a distinção entre a *junbungaku* e *taishūbungaku* (a literatura de massa) se torna alvo de mais acalorada discussão nos momentos em que a "especificidade cultural" japonesa fica em questão e os escritores japoneses passam a se questionar sobre sua identidade como "japoneses" (1996, p. 374). Buscando pensar essa identidade a partir da situação histórica contemporânea, contemplando desde a posição geopolítica do Japão no mundo até a convivência de diversas culturas e histórias dentro do próprio país, Ōe evita o recurso a noções de identidade nacional como as elaboradas e abraçadas no entreguerras. Sua produção literária nesse período também pode ser observada a partir dessas questões: se, como sugere Enomoto, a literatura de Ōe a partir da década de 1980 se desenvolve em torno de dois eixos principais, a escrita com tendência autobiográfica e voltada mais para a convivência familiar, por um lado, e histórias que elaboram e exploram o espaço mítico do microcosmo da vila no vale, por outro (1995, pp. 14 – 15), os dois eixos podem ser associados a suas preocupações com o lugar da literatura e do fazer literário no mundo contemporâneo, a partir da relação com a literatura ou com a contação de histórias na perspectiva individual, no primeiro caso, e na comunitária no segundo. Assim, um livro como *Jovens de um novo tempo, despertai!* convida a uma problematização da forma do romance-do-eu não só em torno de suas tensões temáticas e composicionais comentadas anteriormente, mas também a partir desse período de questionamento sobre a identidade nacional, suas formas de representação e o lugar da literatura séria.

Feito esse preâmbulo mais voltado para a conjuntura histórica, neste capítulo, quero reter a idéia de lugar da literatura e a autopercepção de Ōe como alguém que viveu uma vida de leitor e escritor para pensar a caracterização do narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Observarei o "lugar da literatura" a partir do ponto de vista da experiência individual do leitor-escritor que é o narrador, conforme ele se apresenta no texto, de modo a destacar uma crise de identidade pessoal que assoma na metade do livro, e que ele precisa superar para confrontar a crise na relação com o filho. Essa crise pessoal já é como que prenunciada desde o início do livro, nos primeiros traços que delineiam a voz que nos fala. Assim, o parágrafo que abre o primeiro texto já evidencia um aspecto importante da relação do narrador com a literatura, caracterizando-o desde o início, e antes de tudo, como um leitor:

"*nihonjinron*", ao artigo de Lílíana Morais "Imagens do Japão do Orientalismo ao Cosmopolitismo" (2019).

Sempre que vou ao exterior por períodos mais ou menos longos, até mesmo a trabalho, e me transformo num ser sem raízes em ambiente desconhecido, tomo uma medida que me ajuda a enfrentar eventuais crises ou ao menos a preservar o equilíbrio emocional. Tal medida consiste apenas em levar comigo os livros que eu lia antes de partir. Neste momento, por exemplo, estou realmente sozinho em terra estranha, mas venho conseguindo me recompor dos efeitos de sustos, exasperações e melancolia que me acometem ao continuar a leitura dos mesmos livros que lia poucos dias antes em Tóquio (2006, p. 7).

O texto inicia com um estilo ensaístico, como que *in media res*, sem procurar apresentar quem é que está falando, mas o fato de poder continuar lendo o que lia antes de viajar e de se tornar um "ser sem raízes" é algo que funciona para essa voz como uma garantia de sua própria identidade, talvez mais que outros elementos que poderiam aparecer costumeiramente no início de uma narrativa. Além disso, a preocupação que demonstra aqui é relacionada a acontecimentos com efeitos potencialmente desestabilizantes da identidade e da estabilidade emocional: sustos, exasperações, melancolia. No texto em japonês a primeira palavra que aparece é *gaikoku*, traduzido aqui como "exterior", e o primeiro elemento que o narrador destaca no sentido de ser um "ser sem raízes" é a diferença que encontra na flora, dizendo que não viu nenhum sinal de verde no percurso de Viena a Berlim apesar de ser primavera. Algumas páginas depois, quando fala de seu retorno ao Japão, também não tarda a falar da paisagem (*idem*, p. 12), de modo que esse também pode ser considerado um elemento relacionado à sua identidade ou percepção de si, mas que não será sempre o mesmo. Isso, a propósito, não se reduz a uma diferença entre a flora dos países europeus e a do Japão, pois no segundo texto o narrador fala de quando se mudou de sua vila para a capital e diz ter pensado o seguinte ao ver as azaléias no campus da universidade: "Vocês não são azaléias verdadeiras; as verdadeiras são as que florescem nas encostas das montanhas que se agigantam nos vales onde nasci e cresci, e cujas raízes protegem as escarpas de terra avermelhada" (*idem*, p. 39). Este trecho aprofunda a relação entre a identidade pessoal e a paisagem destacando um sentido de juventude e autenticidade, em um modo até mais dramático e literário que chega a soar destacado no resto do texto, mas que enfatiza a disposição jovial do narrador de desafiar o desconhecido sem precisar pensar muito – algo que parece ter desaparecido do narrador maduro, experiente, que encontramos no início do livro. Voltando a ele, a maturidade do narrador também é expressa em termos de seus hábitos de leitura, como vemos a partir do segundo parágrafo:

Na viagem, levei comigo quatro livros de Malcolm Lowry, da coleção Modern Classics, da Editora Penguin, escritor que eu vinha lendo de maneira ininterrupta nos últimos dois ou três anos. Aliás, não só lendo como também cuidando de anotar as metáforas que essa leitura fazia explodir em minha mente para, com base nelas, escrever uma série de peças curtas. Eu decidira ler mais uma vez esse autor ao longo da viagem e ao fim dela dizer: "Muito bem: agora, o ciclo Lowry está encerrado para mim". Em minha juventude, nunca

fui capaz de me ater por muito tempo à leitura de um único escritor, premido como sentia pela ansiedade. Uma vez passada a idade madura, porém, percebo afinal a existência de um grupo de autores sobre o qual gostaria de focalizar a atenção desde a velhice até o momento de minha morte (2006, p. 7 – 8).

A menção à edição específica dos livros de Lowry, além de funcionar como um traço realista no livro e marcar um aspecto da instituição moderna da literatura, faz ainda um contraponto às espécies de plantas mencionadas no texto na percepção das continuidades e rupturas exteriores que delineiam a identidade pessoal do narrador. E a especificação das plantas também não deixa de ter a ver com o tema da "definição" que atravessa o livro, como na citação do dicionário de árvores de Uehara Keiji que define a árvore chamada de *monkey pod*, no último texto (*idem*, pp. 246 – 247). No caso, trata-se de uma definição que vem de fora, mas à qual o narrador contrapõe sua imagem da árvore da chuva. Algo similar ocorre no segundo texto, quando busca definições de epilepsia, as quais matiza com suas interpretações pessoais (*idem*, pp. 59 – 65). Nesses pontos fica claro que a noção de definição que atravessa o livro tem relação com a identidade pessoal do narrador, o que se manifesta com maior clareza na reflexão sobre seu trabalho criativo de escritor. Voltando ao trecho citado acima, a especificação da edição dos livros que estava lendo é também uma preocupação de alguém já habituado a prestar atenção em elementos que outras pessoas poderiam considerar como secundários nos livros, e o mesmo pode ser dito em relação aos casos em que o narrador indica o nome de tradutores de textos que cita, como a tradução do *Corão* feita por Izutsu Toshihiko e publicada pela Iwanami (*idem*, p. 110) ou a citação de *O ar e os sonhos*, de Gaston Bachelard, na tradução de Usami Eiji (*idem*, p. 153).

O segundo parágrafo reforça também a autopercepção do narrador formada a partir da literatura: a consciência do próprio envelhecimento e maturidade é expressa em termos da mudança nos hábitos de leitura, a capacidade de se dedicar longamente à leitura de certo autor específico percebida como uma característica da maturidade do narrador como leitor. Assim, os parágrafos seguintes – e, na verdade, todo o episódio relacionado à viagem pela Europa que dá início ao primeiro texto – aprofundam a caracterização do narrador como leitor, descrevendo alguns de seus hábitos: os lugares onde pratica a leitura, como nos meios de transporte ou nos quartos de hotel, o fato de grifar os livros enquanto lê, dar os livros (grifados?) de Lowry aos companheiros de viagem após terminá-los, seus gostos específicos em relação ao conjunto da obra de Lowry, como quando fala da novela "Forest Path to the Spring" (1961), identificando-se com seu protagonista quanto à tensão sentida diante da criação artística. A afirmação de que lia essa obra durante a viagem de trem e passou por um trecho que fez lembrar de Blake justamente ao chegar em Frankfurt, onde, apesar da pressa da equipe, acha tempo de ir até uma livraria da estação de trem e encontra um livro em inglês de Blake, o qual abre como que por acaso na página dos versos em questão, soa como uma

série de coincidências que, embora não de todo impossível, já pode levar a questionar o estatuto do que está sendo narrado, que até aqui poderia ser lido como um ensaio ou relato de viagem de Ōe (*idem*, pp. 8 – 10). Em todo caso, o primeiro texto causa a impressão de que o narrador passou praticamente toda a viagem lendo, impressão que será desmentida no último texto, quando fala de sua participação em eventos e do reencontro com Kīko (*idem*, pp. 274 – 293), mas que aqui é mantida para destacar sua imersão na literatura. E isso não se limita ao ato de leitura: o parágrafo citado acima também é a primeira referência ao fato de o narrador ser um escritor, em que explicita uma técnica de escrita ligada à intertextualidade e à "citação como método": anotar as metáforas que surgiram na própria mente durante a leitura para empregá-las no próprio processo criativo. Logo em seguida dá um exemplo disso em relação à novela de Lowry, quando diz que um trecho o tinha impressionado a ponto de levá-lo a citar em uma história sua (*idem*, p. 8 – 9). A sobreposição de leitura e escrita reaparece pouco depois, ao citar versos de Blake evocados durante a leitura de Lowry:

Eu havia traduzido o trecho acima catorze anos atrás – (após cuidadoso exame de-me conta de que na verdade mais tempo transcorrerá além dos "muitos anos, mais de dez, talvez" mencionados acima, e que nos últimos tempos venho incorrendo com frequência em erros semelhantes ao relatar fatos passados) – e o inserira num romance escrito na época com o intuito de superar uma crise especialmente grave surgida entre mim, o pai, e meu primogênito deficiente. E não seria o fato de estar naquele momento pressentindo a aproximação de nova crise semelhante entre mim e meu filho a razão de me sentir atraído pelo universo desse poeta que sobre mim exercera influência tão especial, e de a ele retornar? (*idem*, p. 10).

Além de falar de tradução como uma das técnicas relacionadas à "citação como método" em seu processo criativo, esse parágrafo traz uma ressalva interessante do ponto de vista da escrita autobiográfica no trecho entre parênteses, quando coloca em questão a própria percepção do tempo ao relatar fatos passados, o que pode levar a questionar a memória do narrador e, assim, a veracidade do relatado. O parágrafo também traz a primeira menção ao filho, de modo que o narrador é caracterizado no texto antes como um leitor/escritor que como um pai. A referência aqui seria a "Chichiyo, anata wa doko e okunoka?", título da novela de Ōe publicada originalmente em 1968, ou seja, catorze anos antes do texto "Canções da inocência, canções da experiência", e essa referência serve também para anunciar o tema do próprio texto que está a escrever. No presente da escrita, posterior ao retorno da viagem, ele já sabe da crise, mas aqui ele se pergunta se a coincidência de se sentir direcionado à leitura de Blake não seria na verdade uma premonição, demonstrando um modo de pensar que também já prenuncia os "devaneios místicos" e "visões". Ao relembrar, nas páginas seguintes, a situação de seu retorno ao Japão e reencontro com a família, o

narrador tomará consciência de outro pressentimento da crise que já estivera presente durante a viagem sem que tivesse dado conta:

Aos poucos, porém, insinuou-se em minha mente, com uma ponta de ansiedade, a lembrança de que, na metade final da viagem, eu me abstraíra diversas vezes durante a leitura de Blake por pressentir que uma nova crise na relação entre mim e meu primogênito se avizinhava, crise que aliás envolveria a família inteira (*idem*, p. 12)

Aqui é posta novamente a relação entre a leitura e a identidade pessoal vista no primeiro parágrafo do texto, agora como um sinal de crise familiar associada à descontinuidade na leitura. E a primeira reação do narrador ao saber do ocorrido durante sua ausência é justamente buscar conforto (ou uma rota de fuga) no que lia antes da viagem de volta:

Então, num claro processo involutivo que nos acomete nesse tipo de situação, antes ainda de examinar com atenção o que minha mulher acabara de me contar, optei por desviar meus pensamentos e por me lembrar de outro poema de Blake. Contudo, em atenção à minha mulher sentada a meu lado com meu segundo filho posto de permissão, não cheguei a retirar da mochila sobre os meus joelhos o livro de Blake editado pela Oxford University Press (*idem*, p. 15)

Assim, o narrador é apresentado como um leitor antes que como um pai⁹⁶, e a literatura ocupa também um papel central em sua relação com o resto da família, como marido e como pai – e também como filho, como quando fala da época do nascimento de Iiyo no segundo texto, em que é criticado por sua própria mãe pelas abstrações impráticas que acaba falando, que em nada ajudam a pensar na situação real do recém-nascido (*idem*, pp. 56 – 58). Ponto central na intermediação da literatura nas relações familiares é a escolha de usar o nome Iiyo no texto, "do mesmo modo que em alguns de meus romances anteriores" (*idem*, p. 13). Nesse primeiro texto fica incerto se o nome Iiyo é usado de fato apenas no texto, como um pseudônimo que o narrador emprega conscientemente, substituindo em situações em que a família ou ele mesmo chamaria o filho pelo nome verdadeiro: logo após mencionar o nome pela primeira vez, o narrador conta como a mulher relatou que "Iiyo se comportou muito mal, muito mal!", mas teria ela usado de fato o nome Iiyo então ou um outro nome, talvez seu nome verdadeiro, que foi filtrado pelo narrador? A cena no fim do livro, quando ele reclama seu nome verdadeiro diante da família toda (*idem*, p. 301), sugere todos o chamavam por um outro nome, talvez um outro apelido que no texto foi modificado para Iiyo⁹⁷. Em todo caso,

⁹⁶ Aqui poderíamos evocar a cena de *Uma questão pessoal* mencionada em outro capítulo, em que Bird vê o filho diretamente pela primeira vez, e o que antes de tudo lhe vem à mente é a fotografia de Apollinaire com a cabeça enfaixada (2003c, p. 40).

⁹⁷ Em um ensaio citado por Enomoto, Ôe se refere ao filho pelo apelido Pū-chan de um modo que deixa a entender que é o apelido usado entre os membros da família, pois o usa ao relatar o que ouviu do filho mais novo – que teria dito que Pū-chan é o centro da família (ÔE, 1982 *apud* ENOMOTO, 1995, p. 106), impressão que aparece em *Jovens de um novo tempo, despertai!* em uma conversa entre o narrador e sua esposa no último texto, a partir de um comentário do irmão mais novo de Iiyo (2006, p. 274). Assim, o uso do nome Iiyo no livro pode ser entendido como uma ficcionalização do Pū-chan, ambos os apelidos se referindo a personagens de A. A. Milne (Eeyore e

o Iiyo que encontramos no texto é uma figura ambivalente, ora rejeitando o narrador, como uma existência exterior independente, ora se mostrando como uma espécie de projeção ou duplo do narrador, produzida a partir de sua interioridade. E na cena do primeiro texto em que o pai chega em casa e reencontra o filho, a necessidade de se confrontar a crise surgida na família é evidenciada na sobreposição desses aspectos em Iiyo:

Eu parecia ver algo ambivalente nas costas e pernas de meu filho: durante toda a minha viagem, um outro eu esteve sempre ali, ao mesmo tempo que esteve ali o meu filho firmemente resolvido a me repelir. Embora fosse natural para mim sobrepor a minha imagem à de meu filho, [...] percebi também que meu filho (junto do outro eu que era meu filho) rejeitava o pai claramente naquele momento [...] (*idem*, pp. 16 – 17)⁹⁸.

Tanto o Iiyo duplo do pai quanto o Iiyo indivíduo rejeitam o pai, o que sinaliza que a crise tem uma dimensão maior do que a imaginada anteriormente, pois envolve também algo interior ao próprio narrador. Isso tem relação com a sensação do próprio envelhecimento a partir da mudança nos hábitos de leitura, mas também pode ser entendido como uma crise na identidade mediada pela figura de Iiyo como uma espécie de duplo. Pois o envelhecimento e as mudanças do Iiyo real produzem uma dissonância em relação à imagem de Iiyo na qual o narrador se apoia. Destaco esse ponto aqui porque essa imagem de Iiyo é produzida e desenvolvida a partir dos atos de leitura e escrita do narrador, de modo que a dupla rejeição no parágrafo citado acima também prenuncia uma crise na sua relação com a literatura. Isso não se manifesta com toda força nesse primeiro texto, mas encontramos indícios na mudança de planos em relação ao livro de definições, que se mostrou como um caminho para superar a crise na relação com o filho ao reestabelecer a comunicação entre os dois, mas que o narrador reconhece como uma tarefa excessivamente difícil. Diante dessa dificuldade e da encruzilhada em que se encontra, ele se decide por escrever um livro de definições não tanto para o filho mas para purgar e incentivar a si mesmo, enquanto pensa em como o filho real continuaria vivendo após sua morte (*idem*, p. 26).

Na parte final do texto, o narrador evoca uma viagem que fez na companhia do escritor H, para um congresso de escritores da Ásia e África⁹⁹. Aqui há uma inversão na posição do narrador como personagem, que agora se mostra como infantil e inexperiente em comparação a H, escritor associado à literatura do pós-guerra e que seria, assim, uma das influências formativas do narrador. H é retratado como alguém habituado a tratar com intelectuais de diferentes países e de se

Pooh). O ensaio de Ōe citado por Enomoto é intitulado "'Yasashisa' o fukanō ni suru mono to tatakau tameni – shōgaiji to watashi" [Para lutar contra o que impossibilita a Gentileza – a criança com deficiência e eu], que aparece no livro *Kaku no taika to 'ningen' no koe* [O grande fogo nuclear e a voz do Ser Humano] (1982).

⁹⁸ Tradução modificada por mim, para aproximar do original (2003a, pp. 18 – 19).

⁹⁹ O nome remete ao escritor Hotta Yoshie (1918 – 1998), que era uma figura assídua nos Congressos de Escritores da Ásia e África nas décadas de 1960 e 1970, representando o Japão junto de outros escritores. Ōe esteve presente junto de Hotta no 4º Congresso (1970) e no 5º Congresso (1973) (MIZUTAMARI, 2014, p. 78).

posicionar em relação a questões políticas e sociais como em torno da perseguição política na União Soviética (*idem*, pp. 28 – 30). Ele estaria, assim, associado ao campo da experiência na dualidade tomada de Blake que dá título ao texto, mas aqui o narrador não parece se situar no campo da inocência da mesma maneira que Iiyo, tendo em vista que sua inexperiência não é desprovida de certa malícia, na insinuação jocosa que faz sobre a relação entre H e uma intelectual russa que participou do congresso (*idem*, pp. 33 – 35). A lembrança dessa viagem no presente, após o reencontro com a obra de Blake, possibilita uma renovação da percepção do narrador, que se torna capaz de perceber a dor no olhar congestionado do filho, de modo que o texto acaba nesse imbricamento da figura do narrador como pai e como escritor e leitor:

Ainda assim, pergunto-me agora como foi que eu, o pai, não consegui reconhecer no olhar realmente desolado de meu filho a expressão daquela dor compacta. Mas, no fim, o que possibilitou a mim e à minha família partilhar com meu filho essa dor e compreendê-la foi o poema de Blake. [...]

Mas o que me possibilitou realmente compreender em toda a plenitude a dor no olhar de meu filho foi a definição de dor que vi surgir certo dia, por um breve instante, no olhar do sr. H (*idem*, pp. 35 – 36).

Assim, embora o problema motivador do texto seja uma crise no contexto familiar relacionada à atitude do filho mais velho, o narrador, apresentando-se antes como leitor que como pai, logo absorve essa crise em um viés pessoal ao pensar nela em termos da personagem ambivalente que é Iiyo e relacioná-la a uma crise própria, em vez de buscar considerar a situação junto do resto da família. Encontramos outras descrições dos hábitos de leitura e escrita do narrador ao longo do livro, como em sua vida de estudante de literatura francesa e o primeiro contato com a obra de William Blake lembrados no segundo texto, mas não é necessário continuarmos a acompanhar essas descrições em detalhes, pois a caracterização no primeiro texto parece suficiente para estabelecer a dimensão da crise pessoal em torno da centralidade da literatura na vida do narrador, que ficará em evidência no terceiro e no quarto textos, aos quais me voltarei agora.

No final do terceiro texto, "Desce, desce, cortando a imensidão com gritos e aflição", as palavras de Blake aparecem em torno de um incidente ocorrido dois anos antes, como se fossem uma descrição da cena que o narrador tinha diante de si, em que o filho afundava lentamente no tanque de mergulho, enquanto "eu estava com os dois braços apoiados na beira do poço e me lembrava sem coerência alguma do verso 'Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição, raiva e furor'" (*idem*, p. 96). O problema aqui é que a desfamiliarização da percepção da realidade por meio da linguagem poética se traduz em um momento de incapacidade de ação diante da realidade, justamente quando a capacidade de decisão e ação direta era mais necessária. É como uma inversão no procedimento da desfamiliarização, que teria se tornado para o narrador-escritor

um modo mais automatizado de percepção. No texto japonês, as palavras de Blake, tomadas de *The Four Zoas*, são citadas aqui apenas em inglês, reforçando o distanciamento da realidade presente, e só no parágrafo seguinte, quando o narrador reflete que em um momento de emergência só foi capaz de se lembrar desse verso de Blake, elas aparecem traduzidas (2003a, p. 102). É um momento em que a reação diante do acontecimento real foi antes como escritor distanciado do que como alguém fisicamente presente e envolvido no que se passava. Nesse texto, a tematização do conflito entre o "eu" imerso no imaginário e o "eu" presente na realidade se dá não apenas na ocasião em que aparecem na mente do narrador as palavras de Blake, mas também em seu posicionamento cauteloso diante dos jovens nadadores de postura militarística. Estes são caracterizados como seguidores da ideologia extremista de "M", escritor que se matara dez anos antes após uma tentativa de incitar um golpe, enquanto o narrador é um escritor que não só é contrário ao ponto de vista de M como também já tinha escrito antes sobre a situação de seu suicídio, de modo que poderia facilmente ser visto como um inimigo pelos jovens que seguiram estudando a ideologia de M após sua morte. Além disso, o temor de que sofresse agressão da parte desses jovens também é incitado por Minami, um outro personagem que frequenta a piscina (2006, pp. 86 – 89). Ocorre que, no fim das contas, são os jovens desse grupo que percebem primeiro que Iiyo estava afundando e é o líder e treinador deles, Shumuta, que reage rapidamente e mergulha para resgatá-lo. Nesse ponto fica evidente a passagem do tempo em relação a dez anos antes: as animosidades entre grupos já não são mais tão intensas ou evidentes quanto eram então. Isso também refletiria a situação do Japão de então, especialmente após os últimos incidentes de mais marcado extremismo político, como o próprio suicídio de Mishima em 1970 e as crises internas dos movimentos de esquerda mais radical, que culminaram no já referido incidente de Asama Sansō de 1972. Por esse lado, os jovens nadadores no texto, apesar de seu comportamento geralmente disciplinado, parecem encontrar interesse em participar do grupo na busca não por atividades diretamente políticas mas por alguma identidade pessoal dentro desse Japão do pós-pós-guerra, algo que se mostra sintomático das crises de identidade e cultura nacional a partir da década de 1970¹⁰⁰. Enquanto isso, o próprio narrador

¹⁰⁰ Encontramos uma contrapartida da figura desses nadadores nos dois jovens ativistas que, no episódio ocorrido dez anos antes narrado no sexto texto, se apresentaram como Inada e Unami e criticaram o narrador, dizendo que o fato de viver uma vida que gira em torno do filho o impede de se mobilizar politicamente de fato (2006, pp. 227 – 229). Curiosamente, a esposa do narrador diz que um deles "lembrava 'um deputado do Partido Komei'" (*idem*, p. 225), referindo-se ao partido político Kōmei, formado na década de 1960 e vinculado à seita Sōka Gakkai, que já demarca desde então o imbricamento entre partidos políticos conservadores e novos movimentos religiosos, questão que voltou ao foco em 2022 em torno da morte do ex-primeiro ministro Abe Shinzō. O problema não chega a ser explorado em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, mas o menciono aqui porque, como Ōe acrescenta na palestra comentada, a nova geração dos anos 70 e 80 tendeu a ser antipolítica, como que em reação ao período anterior (1995, p. 82), e a popularidade das novíssimas religiões e cultos escatológicos nesse mesmo período não deixa de ter relação com a formação desse modo de vida antipolítico voltado para o consumo, aparentando oferecer um caminho de satisfação espiritual e constituição identitária que a abundância material por si só não parecia capaz de suprir (SATŌ, 2005, p. 286).

parece estar deslocado dessa realidade atual em seu modo de pensar ligado ao mundo de pouco mais de dez anos antes – o Japão do pós-guerra. A tomada de consciência desse apego ao modo de pensar de um passado não tão distante e cujo futuro parecia ainda bastante aberto é paralela (em um sentido talvez mais geracional que individual) à percepção de sua imersão pessoal na literatura como algo que o afasta do agora imediato. São dois lados naturalmente interligados para alguém em quem a vida pessoal e a política foram sempre exploradas pela literatura e cuja literatura foi formada em um ambiente marcadamente político (o espaço discursivo do Japão do pós-guerra) e atravessada por preocupações pessoais e políticas, como é o caso do próprio texto "Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição". Nele, é preciso acrescentar, a consciência do narrador de sua imersão no mundo de seus próprios pensamentos e imaginação, refletida na imersão do filho no tanque de água, não é por si o tema que dá a nota final da narrativa. Pois ela é conduzida até aqui para destacar a maneira como o narrador depende de Iiyo em diversos níveis: para lembrar que é preciso olhar para a realidade, mas também para reafirmar a necessidade de se lutar por um dos futuros que estaria em aberto no mundo mais politizado de dez anos antes, um futuro mais apropriado para si e para o filho. Nesse sentido, as palavras finais de Iiyo expressam sua própria determinação bem como a do pai, em um contraponto às palavras de Blake: "Eu afundei. De hoje em diante, decidi que vou nadar. Vou nadar, sim, ah, se vou!" (2006, p. 97). A forma como Iiyo diz "decidi que vou nadar", em japonês, *kore kara wa oyogu koto ni shiyō* (2003a, p. 102), também poderia soar como uma sugestão para o narrador: daqui para frente, vamos nadar. Em todo caso, fica claro que ele sente as palavras de Iiyo como se fossem suas próprias, desta vez colocando-as contra o efeito produzido pelas palavras de Blake.

"Desce, desce, cortando a imensidão com gritos de aflição" é bastante único entre os textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. É o mais curto entre eles, centrado em um único trecho de Blake, e sua narrativa é bem mais linear, por assim dizer, estabelecendo os personagens e eventos que levaram à situação narrada no final sem os diversos desvios e sobreposições que encontramos nos outros textos. Por outro lado, ele foi publicado originalmente no mesmo mês que "O espectro de uma pulga", que foi inserido no livro como o texto seguinte, mas que também passa por questões comuns ao terceiro texto, com referências ao escritor M e à capacidade de distinção entre sonho/imaginação/literatura e realidade. Assim, podemos nos perguntar o porquê de não terem sido publicados como um texto só – se por motivos mais práticos, como limitações impostas pelas revistas ou algum atraso na escrita da parte do autor (eles, afinal, foram publicados em revistas diferentes, e o terceiro é o único publicado na *Bungei Shunjū*), ou se foi planejado dessa forma desde o princípio. Em todo caso, ao mesmo tempo em que o texto evidencia a dimensão até então insuspeitada da crise pessoal, envolvendo o lugar que a literatura ocupa na vida do narrador, a

escolha de publicar a narrativa desse acontecimento na piscina como um texto separado chama a atenção para o que podemos considerar um condensado das preocupações que me parecem atravessar o todo do livro: a convivência com o filho, a imersão na literatura, a passagem do tempo, a identidade do narrador, a superação de crises, a capacidade de sobreviver no mundo contemporâneo, os lugares possíveis para a literatura nesse mundo.

Se é justa a leitura da imersão de Iiyo no tanque de mergulho como reflexo da imersão do narrador em seu próprio mundo literário, então nesse ponto o livro parece retomar a percepção de Iiyo como uma figura ambivalente, ao mesmo tempo exterior e interior ao narrador, e é a partir dessa natureza ambivalente que suas palavras podem fazer contraponto às de Blake no fim do texto. Nisso, volta a ficar em evidência a figura de Iiyo como um duplo do narrador, já comentado nos casos dos primeiros dois textos, mas agora marcado também por uma ambivalência em torno de sua existência como criação literária. Assim, duas das questões centrais no texto seguinte, "O espectro de uma pulga", são justamente a ambivalência da linguagem literária e a capacidade de distinção entre sonho e realidade, questões postas de modo a evidenciar a crise de identidade que ameaça o narrador em sua relação com a literatura. A narrativa gira em torno de dois episódios, a visita de uma pesquisadora de literatura japonesa e a noite que o narrador passa com Iiyo em sua casa de campo em Izu durante uma tempestade, episódios entremeados pelas rumações do narrador acerca de sonhos e sexualidade, e suas dúvidas sobre a capacidade de Iiyo sonhar e entender o que é um sonho.

No primeiro desses episódios, o narrador fala da visita de uma pesquisadora norte-americana chamada Marion Crane, que está desenvolvendo uma dissertação sobre sexualidade e violência nas obras do narrador e do escritor M, referido no texto anterior¹⁰¹. Como uma mulher vinda de fora do Japão, a personagem também é introduzida de modo a sinalizar certas mudanças recentes no comportamento dos japoneses: no início do texto o narrador diz ter ouvido dela que, após comentar seus temas de pesquisa em um seminário no Japão, ela recebeu um telefonema de madrugada de um japonês dizendo que se interessa pelos mesmos temas e gostaria de conversar a sós com ela (*idem*,

¹⁰¹ Apesar de o nome da pesquisadora ser Marion Crane no original, na tradução para o inglês o nome foi mudado para Martha Crowley, mantendo as iniciais. Essa mudança não é comentada nem no texto nem no posfácio do tradutor, mas vale notar que Marion Crane é o nome de uma protagonista do filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, que pode ter sido a origem do nome utilizado por Ōe. A mudança na tradução para o inglês pode ter sido motivada por questões de direitos autorais, talvez para evitar a identificação com a personagem, mas há aí uma ligação sugestiva em torno das questões de violência, sexualidade, alter ego e relações entre pais e filhos no texto de Ōe, como por exemplo no incidente lembrado pelo narrador ocorrido cerca de trinta anos, quando um menino com problemas mentais assassinou uma menina (2006, pp. 123 – 126). Além da mudança do nome, um outro fator que parece evidenciar a ficcionalização da personagem Marion Crane é o fato de ela chamar o narrador de *professor*, o termo inglês usado mais especificamente para professores universitários. Em japonês é comum se referir a escritores com o termo *sensei*, também usado para professores e outras carreiras – algo que uma pesquisadora de literatura japonesa não ignoraria –, mas ela o chama de *professã*, o que parece ser uma mudança proposital da parte do narrador. Na tradução para o português foi utilizada a palavra professor sem a indicação de ser uma palavra em inglês, de modo que alguém familiar com o uso em japonês poderia pensar se tratar de uma tradução de *sensei*.

p. 98). Isso é retomado nos seguintes termos, quando o narrador comenta a conversa que teve com a pesquisadora:

A começar pelo telefonema do homem interessado em sexo e violência a que já me referi, falou das tentativas diretas e indiretas de sedução de que fora alvo durante os seis meses que viveu no Japão sem o marido, um intelectual norte-americano, assim como ela. Comparado à época de sua primeira estada no Japão cerca de dez anos antes, Marion disse que o comportamento dos japoneses mudara consideravelmente, e que tivera provas disso com frequência. Entre os que tentaram seduzi-la estava até seu orientador acadêmico (*idem*, pp. 103 – 104).

Embora ela fale em um toco jocoso, essa recém-adquirida ousadia da parte de homens japoneses em relação a uma mulher norte-americana chama a atenção do narrador, e estaria relacionada às mudanças históricas comentadas anteriormente, como a reputação internacional do Japão decorrente de seu econômico e o arrefecimento de tensões internas que tinham por foco a posição do país em relação aos Estados Unidos. A naturalidade com que o narrador parece tratar o fato de ser tema de pesquisa também não deixa de ter certa relação com a reputação do país, mas ele também já era então um escritor maduro e acostumado a atuar internacionalmente, como pudemos ver no primeiro texto. Por outro lado, a pesquisadora aparece no texto antes para introduzir um comentário crítico sobre o narrador, a respeito de suas prioridades, comentário que surge de uma dúvida levantada pela pesquisadora a respeito de um ensaio recente do narrador relacionado à figura de M. Em todo o tempo está em questão a complexa relação entre a escrita literária e a realidade: no trecho que cita do ensaio, o narrador comenta os casos de dois escritores, M e o autor de "Fūryū mutan", que realizaram, com intenções distintas, performances nas quais evidenciavam a concretude do corpo humano em contraponto à abstração do "sistema imperial *tennō*" (*tennōsei*), a instituição da família imperial japonesa. No caso da obra "Fūryū mutan", essa "performance" seria o conteúdo do próprio texto, expresso no mundo imaginário produzido pela escrita literária, e que no entanto teve consequências no mundo real, como a censura e perseguição do narrador e o ataque à moradia do editor da revista que o publicou¹⁰². A performance de M, por outro lado, aconteceu no mundo real, referindo-se a seu suicídio, e foi acompanhada pela palavra "manifesto", de sentido univalente (em oposição à polissemia da escrita literária), e que por isso não teve o mesmo tipo de repercussão no mundo real, com as grandes mídias mais capazes de controlar a repercussão do ocorrido (*idem*, pp. 100 – 103). A concretude do corpo humano e a abstração do sistema imperial são pontos que aproximam os dois casos, a partir da imagem da cabeça decepada: as cabeças de membros da família imperial, no mundo carnavalesco de "Fūryū mutan", ressaltando sua

¹⁰² Comento brevemente o incidente no primeiro capítulo como um acontecimento relacionado à liberdade de expressão no Japão da década de 1960. O nome do autor, Fukazawa Shichirō, não é mencionado no quarto texto, mas a menção ao título de sua obra seria evidente para leitores na época, especialmente os da geração de Ōe.

humanidade, e a cabeça do próprio M, cortada em um ritual de suicídio que tinha relação com sua ideologia, que buscava recuperar uma visão cosmológica centrada na família imperial. Fica enfatizada, nessa discussão, a polissemia da escrita literária em oposição a um ato realizado como "manifesto". No texto de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, a imagem da cabeça já aparece antes de falarem sobre o ensaio, quando o narrador comenta que M era na realidade mais baixo do que sua imagem de fisioculturista poderia levar a imaginar – o que também tem a ver com a relação entre literatura e realidade –, e Iiyo interrompe dizendo que ele era baixinho "deste tamanho", indicando uma altura de trinta centímetros do chão, o que o narrador e Marion entendem como se referindo à imagem da cabeça de M, que chegou a ser veiculada em fotos na imprensa (*idem*, pp. 99 – 100). Assim, no fim desse episódio que dá início ao quarto texto, Marion critica o narrador, no sentido de que ele talvez devesse se preocupar mais com o que está se passando na mente de Iiyo, se ele ainda tem gravada em si, como um pesadelo, uma imagem horripilante como uma cabeça decepada, em vez de se dedicar tanto a refletir sobre abstrações como a estrutura cósmica centrada no sistema imperial (*idem*, p. 105). O episódio, portanto, leva a um questionamento das prioridades do narrador, envolvendo a capacidade de enxergar a realidade, aquilo que se passa diante de si.

Como que sintomaticamente, a palavra "pesadelo" e a questão da capacidade de enxergar a realidade são projetadas pelo narrador em Iiyo, mas também dizem respeito a si mesmo. Assim, na parte seguinte ele relata a dificuldade de saber se Iiyo sonha e se é capaz de entender o que é um sonho e distingui-lo da realidade, preocupação justificada diante da esposa de maneira significativa: "Porque eu, pai de Iiyo, exerço uma profissão que tem a ver com sonhos. Então, pode ser que eu esteja querendo descobrir em meu filho alguma capacidade para sonhar, não é?" (*idem*, p. 109). Em meio a essas reflexões, ele pensará em seus próprios sonhos, nos quais Iiyo também revelará naturezas opostas: um sonho em que ele aparece com um corpo radiante, em uma pose que o narrador remete à pintura de Blake intitulada *Glad Day*, a imagem da capa do livro em que um homem nu, com os braços esticados, se equilibra em uma perna, retratado de frente e em cores claras, diante de um fundo brilhante. Nessa sobreposição com a imagem de Blake, Iiyo tem um aspecto positivo que remete "à mais bela e melhor forma da humanidade, ou seja, a Albion se erguendo liberto de todo o labor da face da terra" (*idem*, p. 115). Em outro sonho, contudo, Iiyo "manifesta uma qualidade física e espiritual sinistra", e "de seu corpo exposto emana algo maldoso e repulsivo" (*idem, ibidem*). O narrador associa essa imagem a outra obra visual de Blake, *The Ghost of a Flea*, em que uma figura não humana é retratada de perfil, diante de um fundo noturno – uma figura que, como comenta o narrador, Blake dizia conseguir ver diante de si (*idem*, pp. 116 – 117), o que se liga à impressão de Iiyo estar de fato enxergando a cabeça de M, embora a leitura posterior de um texto de Geoffrey Keynes sobre a imagem de Blake e sua história leve à conclusão

de que Blake provavelmente estava brincando ao fazer tal afirmação, o que o narrador considera que pode ser aplicável também a Iiyo (*idem*, pp. 118 – 120). O ponto aqui é que, na consideração dessa dualidade da imagem de Iiyo¹⁰³, o narrador compreenderá que o aspecto negativo, a imagem vista no pesadelo tem mais a ver consigo mesmo que com o Iiyo:

Por intermédio do arrepiante retrato *Espectro de uma pulga*, um sonho me revelou um outro Iiyo. Nele, a impressão de maldade anormal da imagem de Iiyo assim como o estranho grito que eu próprio soltei têm origem em mim, e somente em mim. Nada têm a ver com o íntimo de meu filho. [...] Vou portanto dizer mais claro ainda que o sonho deve ter sido a expressão dos meus problemas sexuais (*idem*, p. 117).

Volta a ficar em evidência aqui uma outra dualidade de Iiyo, além dessa relacionada às obras visuais de Blake, já observada antes: Iiyo como um duplo do narrador, existindo ao mesmo tempo como parte dele e independente dele. Neste contexto, a questão seria expressa na necessidade de o narrador saber reconhecer essa dualidade, da mesma maneira como lhe é importante saber se Iiyo é capaz de reconhecer um sonho. E nisso tudo está envolvido seu trabalho como escritor, seu "eu" imerso na literatura e os próprios textos que vem escrevendo a partir de imagens como a de Iiyo. Essa série de questionamentos levará à crise de identidade confrontada no episódio que encerra o quarto texto, a noite na casa de campo em Izu em meio a um tufão.

A própria casa de campo é apresentada como um duplo, remetendo a temas do segundo texto que retomarei rapidamente aqui. Assim, o narrador comenta que apesar de a compra do terreno e a construção do chalé ter sido imprudente para o orçamento familiar, o que o levou a se apressar e construí-la foi "o pressentimento de que, num futuro não muito distante, eu talvez acabasse morando com Iiyo em Izu" (*idem*, p. 121), o que remete ao seguinte trecho do segundo texto:

"E volte ao vale escuro de onde veio". Embora a expressão *dark valley* desse verso tenha em sua composição um adjetivo de sentido negativo, 'escuro', provocou em mim forte sensação de nostalgia. Esta sensação se fixou definitivamente depois do nascimento de meu filho, época em que o curso dos acontecimentos me levou a sentir que eu não retornaria ao meu vale mesmo depois de formado na faculdade [...], época, também, em que o vale se tornou 'meu' apenas no âmbito da imaginação, mas em que, ainda assim, aconteceu-me de sonhar com meu retorno a ele em companhia de meu filho. Quero porém dizer, antes de mais nada, que o sonho não ocorria durante meu sono, e sim em estado de vigília e à luz da consciência, um tipo de sonho curioso e peculiar (*idem*, pp. 46 – 47).

Além da referência mais evidente a um sonho peculiar visto na vigília nessa evocação do passado, a percepção de que o vale que ele tinha em mente talvez só existisse agora em sua imaginação não deixa de ter relação com a ambivalência da imagem de Iiyo sentida no presente. Mas é particularmente a imagem do retorno ao vale escuro junto do filho que reaparecerá aqui, no

¹⁰³ Que, nessa discussão de sono e sonho, é antecipada algumas páginas antes na dualidade da canção de ninar "A cradle song" de Blake, comentada em uma conversa entre o narrador e sua esposa (2006, pp. 108 – 109).

quarto texto, o que fica evidente quando o narrador se refere à região onde construiu sua casa de campo como "um outro vale no meio da floresta" para si e para Iiyo (*idem*, p. 126). Ao falar do sonho em questão, o narrador deixa claro que esse retorno se dá em companhia apenas do filho, a esposa nunca aparece nesses sonhos (*idem*, p. 47). É o que se passa no episódio do quarto texto, em que a família tinha decidido cancelar a viagem para a casa de campo por conta de um tufão que passaria por Izu, mas a insistência de Iiyo na ideia de ir mesmo que sozinho, voltando a dizer que o pai morreu, faz com que o narrador decida ir com Iiyo para lá, independentemente dos protestos do resto da família (*idem*, pp. 126 – 131), como que para encenar propositalmente o sonho do segundo texto. Este, como comentei anteriormente, é marcado por uma influência mitológica que se sente mais claramente nas palavras de Blake evocadas recorrentemente, "Que o Homem labute, sofra, aprenda, esqueça e volte/ Ao vale escuro de onde veio e recomece a luta" (*idem*, p. 36). No segundo texto isso se desenvolve nas reflexões sobre a morte e o nascimento, que figuram também no sonho peculiar referido acima, em que ao retornarem para o vale escuro, o narrador e o filho são recebidos pelos familiares, com pele escura e opaca, inclusive o próprio pai falecido do narrador (*idem*, p. 47). Nessa linha, a viagem para a casa em Izu no quarto texto pode ser lida como uma viagem de provação ou uma descida ao inferno, nos termos do pensamento mitológico, nuance que transparece quando, na casa de campo, após Iiyo dormir o narrador se vê "sozinho diante da lareira e do fogo recalcitrante"¹⁰⁴ (*idem*, p. 134).

Isolado e sozinho, em meio à tempestade que envolve a casa, o narrador bebe enquanto lê o livro *The Life of William Blake*, de Mona Wilson, a partir do qual evoca as palavras de Blake que marcam o segundo texto, pensando na própria vida:

Em minha juventude, cheguei uns tempos a devanear que eram meus o destino e o lamento desse "Homem Eterno" (*The Eternal Man*) — pois *Man* com eme maiúsculo, conforme consta no original, "That Man should Labour & sorrow & learn & forget, & return/ To the dark valley whence he came to begin his labours anew", é naturalmente Albion, o mais alto grau da existência humana (*idem*, p. 135).

A referência a Albion aqui também faz pensar nos dois sonhos que o narrador relatara anteriormente, em que essa imagem é atribuída a Iiyo, enquanto o narrador reconhece a imagem negativa do espectro da pulga, também projetada em Iiyo, como uma parte de si mesmo. Aqui, as reflexões suscitadas pela leitura do livro de Wilson sobre a vida de Blake parecem abrir caminho

¹⁰⁴ Poderíamos perceber aqui ecos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, no vale escuro (uma selva escura) a partir de onde um protagonista que remete ao autor, encontrando-se no que considera ser o meio do caminho de sua vida, desce ao inferno. Enquanto Dante é guiado por Virgílio, o narrador é guiado por Iiyo, em suas imagens sobrepostas, e Blake (que, por sua vez, é guiado por Milton). A *Divina Comédia* não é comentada nesta obra de Ôe, mas figurará no romance *Natsukashii toshi e no tegami*, publicado quatro anos depois.

para um ataque da pulga, ao fazer com que o narrador questione a própria obra e, tratando-se de alguém imerso na literatura, o significado da própria vida:

Se agora, porém, paro para pensar, isso não se sobrepõe exatamente às circunstâncias de antes do renascimento do Man de Blake? [...] Ou seja, eu não vinha, no decorrer destes quase vinte e cinco anos, escrevendo romances em que apenas expressava com minhas próprias palavras os versos impressos na página de Blake que eu entrevira na biblioteca da universidade, naqueles dias do começo de minha juventude? Sendo assim, além das operações de influência inconsciente, também foram diversas as vezes em que, com plena consciência, eu tomei a poesia de Blake como chave de meus romances...

Eu modorrava sentado entre a lareira e o colchão onde Iiyo dormia. Senti que o todo do que vim fazendo como escritor era superficial e simples – isto é, senti que não passava de algo cuja essência toda poderia ser transmitida bastando mostrar uma única página de Blake – e, além disso, que apesar de não ter conseguido realizar nem uma das coisas que precisava realmente realizar, a Hora se aproximava. De fato, eu vinha dizendo que desejava deixar definidas todas as coisas do mundo para meu filho, mas nem disso consegui dar conta. Mesmo sendo também uma tentativa de definição para mim mesmo, acabei sendo negligente. Pior ainda, não teria aproveitado o fato de Iiyo ter uma deficiência no cérebro para até na definição para mim mesmo não me empenhar? (*idem*, pp. 137 – 138)¹⁰⁵.

É o ponto culminante da tormenta e da crise de meia-idade do narrador, um momento em que não só sua identidade como leitor e escritor, mas a integridade do próprio texto fica ameaçada, neste ponto em que tanto a influência de Blake quanto a intenção de escrever o livro de definições lhe parecem excessivos, insuperáveis. Nesse aspecto, seguindo o caminho de leitura que tomei aqui, a ameaça à identidade do narrador é dupla, tanto como produtor quanto como produto do texto. Ele embarca, em seguida, em uma conversa com um filho imaginário que não possuísse qualquer deficiência, outra imagem de Iiyo, para quem tenta novamente definir a morte, embaralhando suas palavras às de Blake até falar sobre a ocasião da morte do próprio Blake, que considera ter morrido de modo esplêndido. O confronto com a própria mortalidade, no entanto, produz apenas insatisfação: "Viver não seria apenas um estágio preparatório para chegar a este meio dia de alegria espiritual que precede a morte? [...] Mas eu ainda não terminei os preparativos para esse meio dia de alegria espiritual. E pensar que já me aproximo da idade em que meu pai [...] faleceu..." (*idem*, pp. 138 – 140). E é nesse momento, sem saber se se trata de sua embriaguez ou se estava já adormecendo, que ele sente o toque leve de mãos em seu corpo e acredita ouvir uma voz confortando-o, dizendo que é só um sonho. É incerto se ele de fato ouviu a voz de Iiyo, mas ao abrir os olhos depois é Iiyo que está ao seu lado, e que abre espaço no colchão para dormirem juntos, como se fosse ele o pai tentando confortar um filho perturbado por pesadelos. Pegando no sono, o narrador tem a impressão de ver alguém se retirando para o andar inferior da casa (*idem*, pp. 140 – 141), o que sugere a imagem do espectro da pulga rechaçado com a ajuda de Iiyo.

¹⁰⁵ Tradução modificada por mim, para aproximar do original (2003a, pp. 145 – 146).

Ao amanhecer, o resto da família conseguiu chegar à casa de campo, preocupados com Iiyo e seu pai. O ocorrido antes de adormecer leva o narrador a concluir que Iiyo é capaz de entender que as pessoas sonham, e que eventualmente será capaz de reconhecer quando estiver sonhando, solucionando assim a questão levantada desde o início do quarto texto. Ao mesmo tempo, o amanhecer, ou o retorno ao mundo terreno, também traz à luz os danos causados pelos acontecimentos da noite anterior: por um lado, a preocupação causada na esposa e nos filhos, que não sabiam o que o narrador seria capaz de fazer quando chegasse ali, no estado emocional em que se encontrava. Ele reconhece com isso a necessidade de "restaurar as bases emocionais da minha relação com ela e com meus filhos" (*idem*, p. 144), problema que já transparecia desde o primeiro texto, quando o narrador se refugia na literatura e nos próprios pensamentos para tentar entender a situação de Iiyo. O último texto também parece sinalizar uma maior proximidade entre os membros da família, em torno da convivência com Iiyo, inclusive na percepção da esposa, que parece sentir algo não muito distante do narrador quando reflete, com voz despreocupada, que "viver com Iiyo é o mesmo que viver duas vidas" (*idem*, p. 294). Por outro lado, o tufão chegou a derrubar um pinheiro velho próximo à casa de campo, fato que já tinha sido antecipado quando Iiyo pegou no sono ("Pela manhã, muito embora o pinheiro na clareira diante da cozinha fosse o único danificado", *idem*, p. 134) e, indiretamente, nas palavras de Blake evocadas ao pensar na própria morte ("O Machado derruba o Carvalho [...]", *idem*, p. 140). Mas o comentário do narrador de manhã, conversando com a esposa, parece significativo: "O pinheiro se foi, não é? Estranho que uma árvore tão velha tivesse sobrevivido durante tanto tempo e se quebrasse de repente justo ontem..." (*idem*, p. 142). Na leitura que procurei acompanhar até aqui, desde as referências no início do livro à flora em relação à identidade do narrador, essa árvore aparece como outro duplo do narrador, um duplo que não sobreviveu à noite de provação, e cuja queda aparece como um acontecimento necessário para que o narrador superasse sua provação e para a continuidade da narrativa¹⁰⁶. Nessas linhas, o pinheiro também renascerá, de maneira inversa, na metafórica Árvore da Chuva do último texto, particularmente na "coisa parecida com um poema" discutida no segundo capítulo, em que o narrador e Iiyo são unificados através da árvore, recuperando sua identidade, no mesmo passo em que o filho do narrador reclama a sua própria, pedindo que o chamem por seu nome verdadeiro.

¹⁰⁶ Essa imagem da árvore como um duplo do narrador, sobre quem ficava a dúvida se não tinha ido à casa de campo com intenções suicidas, também carrega em si ecos da obra de Dante. Pois em *The Four Zoas*, a obra incompleta de onde foram tomadas as palavras sobre o "vale escuro", Blake adapta uma imagem do "Inferno" de Dante, em que pessoas que cometeram suicídio foram transformados em árvores e são incapazes de falar (DAMROSCH, 2015, p. 47). A referência é o Canto XIII do "Inferno" (ALIGHIERI, 2005, pp. 128 – 137) e, em Blake, refere-se a uma parte da Sexta Noite de *The Four Zoas* (1988, p. 347, linhas 12 – 17). Notavelmente, Blake trabalhava em uma série de ilustrações para a *Divina Comédia* nos últimos anos de vida, tendo ilustrado também a cena da floresta de suicidas: <https://www.blakearchive.org/copy/but812.1?descId=but812.1.wc.25> (Último acesso: 02/12/2022).

Nessa descida ao inferno o momento de questionamento da influência de Blake se manifesta como uma "angústia da influência", tomando o termo de Harold Bloom (2002), que se refere com frequência a Blake. Em seu estudo sobre a influência poética, a discussão em torno de Blake se dá em termos bastante significativos na ressonância com imagens comentadas aqui:

A Influência Poética é a passagem de Indivíduos por Estados, na linguagem de Blake, mas a passagem se faz mal quando não é um desvio. O poeta forte na verdade diz: "Parece que parei de cair; agora estou caído, conseqüentemente jazo aqui no Inferno", mas pensa, enquanto diz isso: "Quando caí, eu me desviei, conseqüentemente jazo aqui num Inferno melhorado por minha própria criação" (BLOOM, 2002, p. 94).

"Parece que parei de cair" lembra a fala de Iiyo após o incidente na piscina, no fim do terceiro texto, enquanto a presença de Iiyo ao lado do narrador no fim do quarto texto também parece um reconhecimento de que, para além da influência de Blake, ele se encontra em um inferno de própria criação, isto é, que ele existe como "Indivíduo", enquanto o "eu leitor de Blake" é apenas um "Estado" (o Estado definidor, no contexto desse livro) tomando os termos de Blake citados por Bloom¹⁰⁷. Assim, quando no último texto ele volta a pensar na influência de Blake a partir de outras leituras, reconhecendo uma até então insuspeitada influência em seu livro *Dōjidai gēmu*, o narrador consegue considerá-la mais calmamente (2006, p. 269 – 272), dispondo-se a continuar lendo sua obra até o dia da própria morte, "ainda que ele não venha a ser mencionado em meus romances" (*idem*, p. 255). Por fim, vale notar que a questão da meia-idade é apontada por Ōe como um dos motivos que o levou a se inspirar em Malcolm Lowry na elaboração do livro centrado na imagem da árvore da chuva, levando também em conta que Lowry faleceu aos 47 anos, idade de Ōe em 1982, quando publicou como livro a série da árvore da chuva e começou a publicar os textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!*. A esse respeito, o autor reflete em um texto intitulado "Sakka hyōden o yomu" [Lendo biografias de escritores] (1982) que

Seguir no trabalho de escritor neste período é, em maior ou menor medida, trazer para a superfície a própria *vulnerability*, e o acúmulo disso acaba produzindo algo que vem na contra-corrente, do terreno da literatura para o da vida real. Como lidar com isso é a questão. É uma questão para praticamente todo escritor na meia-idade (ŌE, 1982, *apud* ENOMOTO, 1995, p. 241).

Na temática seguida até aqui, na relação entre identidade do narrador e literatura, parece ser essa a questão confrontada no quarto texto, que também atualiza a citação inserida no primeiro

¹⁰⁷ "Nós sabemos, como sabia Blake, que Influência Poética é ganho e perda, inseparavelmente entrelaçados no labirinto da história. Qual é a natureza do ganho? Blake estabelecia distinção entre Estados e Indivíduos. Os Indivíduos passavam por Estados de Ser, e permaneciam Indivíduos, mas os Estados estavam sempre em processo, sempre mudando. E só os Estados eram culpados, os Indivíduos jamais. A Influência Poética é a passagem de Indivíduos, ou Particulares, por Estados" (BLOOM, 2002, p. 79).

texto, em que o protagonista de Lowry suplica pela capacidade de produzir uma obra nova, "frustrado em sua tentativa de compor uma música que teria por tema um mundo novo onde o próprio narrador renasceria" (2006, p. 9), assim como a determinação de deixar de ler Lowry e se voltar agora para Blake (*idem, ibidem*), autor que, nas palavras do narrador ditas no ápice de sua crise, morreu de modo esplêndido (*idem*, pp. 139 – 140). Essa provação pela qual passa o narrador no fim do quarto texto, no meio do livro inteiro, permite-lhe recuperar as forças para olhar ao redor e seguir em seu trabalho de escritor, abordando, nos últimos textos, temas que lhe interessam em Blake em ligação com a convivência com o filho e a sobrevivência no mundo contemporâneo, que comentei no capítulo 3: a imaginação, a libertação, a transformação da sensibilidade humana – temas bastante pertinentes na ordem de questionamentos acerca do lugar da literatura na vida pessoal e no "novo tempo" e a necessidade de as novas pessoas se erguerem contra as adversidades desse tempo.

Considerações finais

A abordagem experimentada nesta dissertação, em vez de conduzir a conclusões finais, mobiliza uma série de discussões que circulam principalmente em torno das relações entre o texto literário e a realidade, sem se permitir uma escolha final entre um ou outro. É a essa tensão que tenderam os questionamentos em torno de escrita poética, intertextualidade, o interesse pela obra de Blake, o lugar da literatura no mundo contemporâneo e, naturalmente, a escrita autobiográfica e a relação individual com a literatura, ou a experiência da literatura. Tentei indicar essa tensão no título do trabalho, cujos termos foram se transformando com minha experiência de leitura do livro *Jovens de um novo tempo, despertai!*, com o que a pesquisa ganhou novos rumos. A intenção inicial era de estudar o livro de Ōe a partir de discussões sobre a literatura autobiográfica, pensando especialmente no caso do romance-do-eu japonês. Poderia, por exemplo, partir de teorias sobre a escrita autobiográfica de modo geral, estudar então o romance-do-eu e verificar como o livro em questão se abre ou não para uma leitura nos termos levantados na discussão teórica, aproveitando o percurso para apresentar um olhar geral sobre a vida e obra de Ōe. Essa intenção inicial ficou parcialmente conservada nos dois primeiros capítulos que, no entanto, já apontam algumas das dificuldades encontradas nesse processo, levando a uma inversão nos pontos de referência do estudo: em vez de comentar o livro a partir de teorias sobre escrita autobiográfica, tentei encontrar aberturas para discussões teóricas e históricas na singularidade do livro, especialmente em seus elementos composicionais. Como esses elementos são intimamente relacionados entre si, a tentativa de responder à singularidade do livro produziu capítulos que são como "ensaios em série", que não se ligam em uma construção linear, mas como que por vasos comunicantes ou bifurcações que por vezes coloquei em evidência retomando comentários anteriores ou antecipando comentários futuros. Assim, a "experiência de leitura" no título se refere tanto à leitura de Blake pelo narrador (e, de algum modo, por Ōe) quanto à minha leitura do livro *Jovens de um novo tempo, despertai!*, aproveitando ainda o uso que Blake faz da palavra "experiência", que também aparece ligado ao livro de definições que o narrador pretende escrever.

O questionamento da escrita autobiográfica a partir do livro conduziu à relação entre a escrita autobiográfica e a experiência de leitura, por meio da perspectiva de que, independentemente da referencialidade dos eventos narrados no livro, o "eu" que encontramos em *Jovens de um novo tempo, despertai!* é um "eu leitor de William Blake". É a leitura de Blake que deflagra e organiza a narração dos acontecimentos, tanto os rememorados quanto os confrontados no presente dos textos. Pode-se depreender disso que, se o livro fosse movido pela experiência de leitura de algum outro autor ou autora, os episódios narrados e a linguagem empregada seriam outros – o narrador seria

outro. Nesse ponto se evidencia a relação dialética na consciência de si, na identidade do narrador, que, expressa por meio da linguagem, pressupõe a alteridade em seu caráter referencial. A presença de Blake no livro coloca isso em primeiro plano, mas se trata de uma característica das palavras em geral, que carregam em si inúmeros sentidos e nuances mobilizados por inúmeras pessoas em inúmeros contextos que não podemos apreender no todo, mas que nos influenciam em nossas escolhas e preferências, inclusive por exemplo nas escolhas de pronomes pessoais masculinos em japonês e suas grafias (o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!* utiliza *boku* escrito em *kanji*, mas em ensaios como o comentado no primeiro capítulo, Ōe escreve *boku* em *hiragana*). É uma questão que está na base da escrita autobiográfica em sua relação com a linguagem, e que fica destacada no livro, ainda que não indicada diretamente dessa forma, pela experiência de leitura de Blake.

Essa tensão entre a linguagem, especialmente a literária, e a realidade está por trás de alguns dos termos que marcam cada capítulo deste estudo: no primeiro, termos usados por Ōe no ensaio sobre o romance-do-eu, como a jornada de auto-exploração para dentro do eu e a questão do estilo já levam o problema nessa direção, e a presença de Blake em *Jovens de um novo tempo, despertai!* também pode ser pensada a partir de sua intuição no fim do ensaio de que "Se for possível algo como a superação do 'eu', acredito que para mim o único jeito seria descobrir no mundo do imaginário e transformar em imagem concreta o 'eu' que se oculta em minha interioridade" (ŌE, 1972, p. 178). Esse "mundo do imaginário" (ele usa aqui a glosa *imaginaire* para a palavra *sōzōryoku*, o que sugere que aqui sua noção de imaginação estaria ligada ao pensamento de Sartre, e anterior ao contato com Blake) pode ser entendido também como a literatura, e o narrador de *Jovens de um novo tempo, despertai!* seria uma imagem concreta do "eu" oculto em Ōe – entre outras imagens possíveis. O "movimento vertiginoso" que me arrastou na discussão feita no segundo capítulo é justamente expressão dessa tensão entre o texto literário e o mundo real, nas reverberações e sobreposições que marcam os textos, mas também em seu uso da linguagem poética, que para Ōe parece carregar algo de originário, uma capacidade de agir no mundo em vez de apenas representá-lo em referências infinitas. Os termos que marcam o terceiro capítulo, como a intertextualidade e a desfamiliarização levantam o mesmo tipo de questão, uma vez que a intertextualidade envolve camadas textuais que apontam para outros textos, existentes ou não, e implica algum contato histórico entre o autor e esses outros textos; e a desfamiliarização seria um procedimento artístico que transforma nossa percepção do mundo. O interesse do narrador por Blake também aponta essa ordem de questionamentos, ao destacar o modo como Blake construiu seu próprio mundo mitológico sem deixar de introduzir as transformações ocorridas em sua época (ŌE, 2006, p. 199), e tento sugerir no mesmo capítulo como isso seria significativo também para Ōe

no Japão de 1980. O "espaços da literatura" discutidos no último capítulo também vão nessa mesma direção, de um lado em torno da situação de crise percebida em relação à "literatura séria" no fim do século XX, e do outro nas crises confrontadas pelo narrador, inclusive em sua relação com a literatura, e do papel que a literatura pode ter na superação dessas crises individuais. Esses pontos todos se juntam ainda à discussão da publicação em série do livro feita na introdução, especialmente na percepção de como a passagem do tempo é incorporada na fatura dos textos, e sobre sua indeterminação em termos de gênero literário. Assim, fora as pequenas interpretações e ideias sugeridas em cada capítulo, creio que se for possível propor alguma conclusão geral para este estudo, ela iria no sentido de que *Jovens de um novo tempo, despertai!* é composto sobre essa tensão entre a escrita literária e a realidade, e muitos dos questionamentos suscitados por sua leitura o ligam a outras obras importantes das últimas décadas, de modo que é uma obra de interesse tanto para se pensar a situação específica do Japão quanto para se pensar em tendências mais amplas da literatura contemporânea¹⁰⁸. Os transbordamentos entre "literatura" e "mundo real" ensaiados nessa mistura de gêneros literários têm relação direta com os temas dos últimos textos do livro, especialmente em volta da imaginação e da libertação no mundo real, e se a transformação da sensibilidade pode ser pensada como um dos temas do último texto, na figura dos "jovens de um novo tempo" ou dos "novos homens", a reflexão do narrador, em uma das últimas páginas do livro, quando diz que "E quem seria capaz de afirmar que, tanto para Iiyo quanto para mim, esse processo de vida e morte nada significou?" (*idem*, p. 298), parece significativa para pensarmos nas relações entre experiência de leitura e escrita autobiográfica propostas aqui. É neste ponto, e na cena final do livro, que culmina o movimento vertiginoso de auto-exploração que busquei acompanhar aqui, com todos os seus desdobramentos, desvios e métodos de escrita, apontando para a possibilidade de transformação não só para o "eu" que encontramos no texto mas potencialmente também para o "eu" que escreveu os textos e para o "eu" em sua experiência de leitura. Se a realidade presente e futura parecem sombrias, pelo menos a partir do mundo do livro o autor pode afirmar seu próprio direito de sonhar, imaginar livremente, soltando-se das correntes opressivas da realidade atual ao fazer a literatura transbordar na realidade e a realidade na literatura.

Nesta dissertação, tentei passar por todos os textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, buscando apontar relações entre eles e também com outras obras de Ōe, mas muitos episódios e temas acabaram ficando de lado, e outras ligações de interesse podem me ter passado despercebidas. O próprio livro é comentado em obras posteriores de Ōe, como nos dois livros de obras curtas em série posteriores: *Kaba ni kamareru*, em que uma personagem diz ter lido o livro e

¹⁰⁸ O livro se abre bem para diálogos com as obras e temas discutidos por Leyla Perrone-Moisés em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), por exemplo, em que são comentadas as ideias de "fim da literatura" e as crises no fim do século XX, a autoficção, a metaficção e a intertextualidade, os personagens escritores, entre outros temas.

se refere à cena final, imaginando-se em uma nova era com outros dois personagens, de modo que *Jovens de um novo tempo, despertai!* fica inserido em um novo contexto (ENOMOTO, 1995, p. 179); e *Shizukana seikatsu*, cuja narradora, irmã de Iiyo, lê o último texto do livro e se interessa pelo poema *Jerusalem*, de Blake, que aparece citado (ÕE, 1996, pp. 150 – 153)¹⁰⁹. Acabei evitando me aprofundar em obras posteriores como essas na tentativa de focar os textos de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, mas a exploração de suas releituras e a comparação entre os episódios narrados neles e episódios similares que aparecem em outros livros são outros caminhos possíveis no estudo desse livro em meio à produção de Õe. Poucas de suas obras foram traduzidas para o português até o momento, mesmo considerando apenas seus textos ficcionais, e ainda há muito a ser explorado e comentado sobre as já publicadas. Nas passagens entre o livro em japonês e suas traduções para o português e o inglês, bem como nos desvios por questões da história do Japão moderno, tentei evidenciar algumas dificuldades por trás da escrita de Õe, mas também espero que as questões levantadas nessas discussões e em comentários que ficaram em aberto possam se mostrar como maneiras de se pensar nessa e em outras de suas obras.

Em 2023 quarenta anos terão se passado desde a publicação de *Jovens de um novo tempo, despertai!* como livro. Ele apareceu em um momento curioso da história recente do Japão, logo antes do assim-chamado período da bolha econômica (1986 – 1991), que estouraria no começo da década de 1990, dando início a um período de recessão que freiou o otimismo em relação à economia do país. Assim como o início da década de 1970, esses anos foram marcados por acontecimentos importantes em nível nacional e internacional: a desintegração da União Soviética de um lado, e a morte em 1989 do imperador Hirohito, que conduziu o Japão à guerra cinquenta anos antes mas foi mantido em sua posição simbólica em acordo com o governo americano no fim da guerra. Nesse contexto de instabilidade, o partido dominante Jimintō sofreu a primeira derrota em décadas com a eleição de Murayama Tomiichi, do partido Shamintō, como primeiro-ministro em 1994, embora o Jimintō logo tenha voltado ao poder em 1996. Por outro lado, também não surpreende que a década de 1990 tenha produzido no Japão um ressurgimento de ideias nacionalistas que tinham ficado em segundo plano durante o período de recuperação do pós-guerra e o ápice do crescimento econômico nos anos 1970 e 1980. Assim, o governo buscou reabilitar o

¹⁰⁹ Os textos que compõem esse livro podem ser considerados como situados no mundo de *Jovens de um novo tempo, despertai!* em diversos aspectos, como nesse retorno dos personagens (e do próprio nome Iiyo) e no contexto mais próximo da convivência familiar. Não o comento mais aprofundadamente aqui porque parto da ideia de que a caracterização do personagem do narrador como leitor de Blake é um elemento que marca a singularidade do livro aqui em estudo, enquanto as possíveis continuidades entre os dois livros exigiria uma abordagem diferente. Só menciono como ponto de interesse aqui que em um dos textos de *Shizukana seikatsu* a narradora comenta que seu pai, o autor de *Jovens de um novo tempo, despertai!*, está atualmente no exterior assistindo a aulas de um especialista em Blake (1996, p. 238).

hino e a bandeira nacionais¹¹⁰, por exemplo, que desde o pós-guerra não eram usados tão ativamente na vida cotidiana, ao mesmo tempo em que foram crescendo movimentos de direita que visam apagar dos livros de história acontecimentos e crimes perpetrados em nome do governo japonês durante a 2ª Guerra Mundial, entre os quais o mais famoso é o caso das "mulheres de conforto" (*ianfu*)¹¹¹. De outro lado, esse período desde o fim dos anos 1980 é associado também à ideia de globalização e o desenvolvimento da internet, possibilitando uma ainda mais rápida transmissão de informações e de comunicação, e o surgimento nesse contexto de formas de organização da cultura nacional centradas em termos como "*J-Rock*" e "*J-League*", também pode ser ligado ao ressurgimento de formas de nacionalismo nesse período que Asada Akira denominou "*J-Kaiki*" (Retorno ao J), como comenta Satō Hirō (2005, pp. 288 – 291), em que também estão envolvidas as políticas culturais relacionadas ao que se chama de *soft power*. Nesse ponto, tem-se uma ressurgência de discursos de excepcionalidade cultural e racial japonesa como o *nihonjinron*, comentado no quarto capítulo desta dissertação, que o governo mobiliza para controlar, dentro do possível, a imagem do país que é transmitida por esses novos veículos de mídia, algo que se vê por exemplo em termos como "*Cool Japan*" (MORAIS, 2019, p. 99). Essas tendências acompanham outros acontecimentos recentes como, por exemplo, a ascensão da China, que vem sendo usada como desculpa na longeva tentativa de parte do governo de modificar a Constituição Japonesa, especialmente o artigo 9 sobre a renúncia à Guerra, que já vem sendo driblado de outras maneiras em investimentos e mobilizações militares¹¹². Outros acontecimentos particularmente importantes que nos separam da época de publicação de *Jovens de um novo tempo, despertai!* são o desastre de Fukushima em 2011 e pandemia de COVID-19 desde 2019, cujas consequências ainda não podemos enxergar com tanta clareza, mas que parecem sinalizar problemas maiores no mundo por vir. Menciono, ainda que superficialmente, essa série de acontecimentos marcantes das últimas quatro décadas para indicar alguns sentidos em que o mundo atual parece distante daquele que Ōe confrontava nas décadas de 1960 a 1980, mas ao mesmo tempo para sugerir a relevância de sua obra hoje: questões como o nacionalismo e o ultranacionalismo, a relação entre a cultura e a identidade nacional, a experiência e memória da guerra, a violência, a perspectiva da

¹¹⁰ Ōe fala um pouco sobre essa tendência nacionalista na década de 1990 nas cartas trocadas com Susan Sontag, por exemplo, que mencionei no primeiro capítulo (ŌE & SONTAG, 2000).

¹¹¹ Remeto, quanto a essas e outras questões que voltaram ao foco desde a década de 1990, ao capítulo "War Memory and Responsibility", do livro *Contemporary Japan: History, Politics, and Social Change since the 1980s* (2013) de Jeff Kingston, e aos dois últimos textos no livro *Nationalisms in Japan*, editado por Naoko Shimazu (2006): "The battle for hearts and minds: patriotic education in Japan in the 1990s and beyond", de Caroline Rose, e "The national politics of the Yasukuni Shrine", de Takahashi Tetsuya.

¹¹² Alguns dias antes destas palavras serem escritas, o governo japonês aprovou o maior aumento no investimento militar desde a 2ª Guerra Mundial, como noticiado por Justin McCurry no *The Guardian* em 16 de dezembro de 2022: <https://www.theguardian.com/world/2022/dec/16/japan-approves-biggest-military-buildup-since-second-world-war-amid-china-fears> (Último acesso: 27/12/2022).

heterogeneidade e diversidade de culturas do Japão, a era atômica, a destruição da natureza, as relações entre religião e política, a Constituição Japonesa, a importância da comunicação e da comunidade, entre muitas outras que voltaram à discussão nas últimas décadas, foram abordadas por Ōe de diversas maneiras desde o início de sua carreira na década de 1950. Seu interesse por esses problemas mesmo no auge do crescimento econômico japonês nas últimas décadas do século XX poderia causar a impressão de sua dissociação da época, mas a recorrência de muitas dessas questões e a maneira como Ōe as abordou por uma perspectiva bastante única, mas multifacetada, garantem a contínua importância de sua obra. Nem todos esses temas aparecem diretamente em *Jovens de um novo tempo, despertai!*, mas a evocação do prefácio de *Milton*, de Blake, no fim do livro sugere que há muitos desafios pela frente, nessa era sinistra de ameaça nuclear em que os "mercenários" estão em todos os lugares. É diante de um mundo como esse que o livro retrata o rito de passagem em que a criança perdida em meio à névoa do primeiro texto é transformada no novo Homem do último, e no primeiro plano dessa transformação está a literatura, na própria tematização da experiência literária: como na leitura das obras de Blake, na "coisa parecida com um poema", nas citações de obras anteriores e nas passagens metaficcionalis que encontramos ao longo do livro. A própria experiência de leitura aparece assim como um rito de passagem, uma experiência potencialmente transformadora e significativa também no confronto com tempos sombrios, e a dificuldade dos livros de Ōe – nos temas, na experimentação estilística, nas relações entre diferentes obras – são como os obstáculos encontrados nesse tipo de rito de passagem que, como espero ter sugerido neste estudo, é preciso confrontar.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. “Autoficção e literatura contemporânea”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, pp. 31 – 49.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLAKE, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. David Erdman. New York: Anchor Books, 1988.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi. "Introduction". In: CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi (eds.). *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006, pp. 1 – 13.

CHACOFF, Alejandro. "A educadora – Como Susan Sontag, a ensaísta celebridade, conciliou mundanidade e rigor". *Piauí*, n. 158. Novembro de 2019, pp. 62 – 67.

CHKLOVSKI, Viktor. "A Arte como Procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Várias tradutoras. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39 – 56.

COMBE, Dominique. “A referência desdobrada – O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, n. 84, 2009-2010, pp. 112 – 128.

DAMROSCH, Leo. *Eternity's Sunrise: The Imaginative World of William Blake*. New Haven & London: Yale University Press, 2015.

DERRIDA, Jacques. "'This Strange Institution Called Literature' An interview with Jacques Derrida". In: DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992, pp. 33 – 75

DOWER, John. "Peace and Democracy in Two Systems: External Policy and Internal Conflict". In: GORDON, Andrew (ed.). *Postwar Japan as History*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 3 – 33.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ENOMOTO, Masaki. *Ōe Kenzaburō no 80 nendai*. Tōkyō: Sairyūsha, 1995.

FURUBAYASHI, Takashi (ed.). "Nenpu". In: ŌE, Kenzaburō. *Atarashii hitoyo mezameyo*. Tōkyō: Kōdansha, 2003a, pp. 315 – 325.

GALLE, Helmut. "Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica" *Matraga*, v. 18, 2006, p. 64 – 91.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 49 – 57.

_____. "Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 7 – 19.

_____. "O rastro e a cicatriz: metáforas da memória" In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 107 – 118.

GASPARINI, Philippe. "Autoficção é o nome de quê?". In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Noronha, Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 209 – 210.

GOTO, Yumiko. "Individuality and Expression: The *Shirakaba* Group's Reception of Blake's Visual Art in Japan". In: CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi (eds.). *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006, pp. 216 – 233.

HAROOTUNIAN, Harry. *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HATTORI, Kunikazu. "Ōe Kenzaburō ni okeru William Blake juyō: Frye ni yoru Blake". *Sōgō Bunka Kenkyū*, v. 20 (1), 2014, pp. 108 – 179.

HIROMATSU, Wataru; KOYASU, Nobukuni; MISHIMA, Ken'ichi; MIYAMOTO, Hisao; SASAKI, Chikara; NOE, Keiichi; SUEKI, Fumihiko (eds.). *Iwanami tetsugaku – shisō jiten*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1998.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

HUO, Shifu. "'Atarashii hito' ni mukete – 'Chūgaeri' o chūshin ni". *Ritsumeikan Bungaku – The journal of cultural sciences*, 592, 2006, pp. 422 – 431.

IGARASHI, Yoshikuni. "Dead bodies and living guns: The United Red Army and its deadly pursuit of revolution". In: _____. *Japan, 1972: Visions of masculinity in an age of mass consumerism*. New York: Columbia University Press, 2021, pp. 228 – 253.

IMA-IZUMI, Yoko. "The Female Voice in Blake Studies in Japan, 1910s-1930s". In: CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi (eds.). *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006, pp. 195 – 211.

IPPOLITO, Matias Chiappe. "The Image of Latin America in Ōe Kenzaburō's Post-Mexico Fiction". *Waseda Rilas Journal*, n. 8, 2020, pp. 121 – 133.

ISHIGURO, Kazuo; ŌE, Kenzaburō. "From Wave Patterns: A Dialogue". *Grand Street*, n. 51, 1995, pp. 208 – 221.

_____.; _____. "The Novelist in Today's World: A Conversation". *Boundary 2*, v. 18, n. 3, 1991, pp. 109 – 122.

ISHIKAWA, Norio. "Hihyō no naka no 'watakushi' e: Kobayashi Hideo 'Watakushi shōsetsuron'ga tō koto". *Tsuru bunka daigaku kenkyū kiyō*, n. 79, 2014, pp. 49 – 73.

ISHIKAWA, Takuboku. "Jidai heisoku no genjō". In: ISHIKAWA, Takuboku; KUNIKIDA, Doppo. *Nihon Bungaku zenshū 12 Kunikida Doppo Ishikawa Takuboku*. Tōkyō: Shūeisha, 1972. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000153/files/814_20612.html> (Último acesso: 24/12/2022).

IVY, Marilyn. "Formations of Mass Culture". In: GORDON, Andrew (ed.). *Postwar Japan as History*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 239 – 258.

JAMESON, Fredric. "Madmen Like Kings". In: *The Modernist Papers*. London: Verso, 2007, pp. 361 – 370.

KAPUR, Nick. *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2018.

KARATANI, Kōjin. *History and Repetition*. Ed. Seiji M. Lippit. New York: Columbia University Press, 2012.

_____. "Kaisetsu". In: NATSUME, Sōseki. *Sorekara*. Tōkyō: Shinchō, 2005, pp. 296 – 302.

KATŌ, Shūichi. *A History of Japanese Literature, vol. 3: The Modern Years*. Trad. Don Sanderson. London: The MacMillan Press, 1983.

KAWASHIMA, Ken C.; SCHÄFER, Fabian; STOLZ, Robert (eds.). *Tosaka Jun: A Critical Reader*. Ithaca, New York: Cornell University East Asia Program, 2013.

KINGSTON, Jeff. *Contemporary Japan: History, Politics, and Social Change since the 1980s*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.

KLINGER, Diana. "Escrita de si como performance". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, pp. 11 – 30.

LEJEUNE, Philippe. "Autoficções & cia. Peça em cinco atos". In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Noronha, Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 21 – 37.

_____. *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAILER, Norman. *Advertisements for Myself*. New York: Signet, 1960.

MAKDISI, Saree. *Reading William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

_____. "The political aesthetic of Blake's images". In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 110 – 132.

MARCUSE, Herbert. *One-dimensional man*. Boston: Beacon Press, 1966.

MCCURRY, Justin. "Japan approves biggest military buildup since second world war amid China fears". *The Guardian* [on-line], 16 dez. 2022. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2022/dec/16/japan-approves-biggest-military-buildup-since-second-world-war-amid-china-fears>>. Último acesso: 27/12/2022.

MCKNIGHT, Anne. "Nakagami Kenji". In: MOSTOW, Joshua (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York: Columbia University Press, 2003, pp. 239 – 241.

MEE, Jon. "Blake's politics in history". In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 133 – 149.

MIYOSHI, Masao, "The Invention of English Literature in Japan". In: MIYOSHI, Masao. *Trespasses*. Ed. Eric Cazdyn. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 117 – 118.

MIZUTAMARI, Mayumi. "Hotta Yoshie to ajia afurika sakka kaigi (1): daisanseikai to no deai". *Hokkaidō Daigaku Bungaku Kenkyūka Kiyō*, n. 144, pp. 73 – 104.

MORAIS, Liliana. "Imagens do Japão do orientalismo ao cosmopolitismo: uma revisão crítica do nihonjinron". *Estudos Japoneses*, n. 42, 2019, pp. 93 – 111.

MURAKAMI, Fuminobu. *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture*. New York: Routledge, 2005.

MURAMATSU, Mariko. "Dante Shinkyoku to mori to shokubutsu o meguru – Ōe Kenzaburō to Maria Corti no taiwa ni michibikarete" *Odysseus: Tōkyō daigaku daigakuin sōgō bunka kenkyūka chikyū bunka kenkyū senkō kiyō* n. 26, 2021, pp. 143 – 156.

NAGAE, Neide Hissae. *De Katai a Dazai: Apontamentos para uma morfologia do romance do eu*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. "Keigo Higashino e Kenzaburo Oe na esteira da escrita do eu: questões de tradução e interpretação". In: KIKUCHI, Wataru (org.). *Língua, literatura e cultura japonesa: comemoração aos 50 anos da Habilitação em Japonês Curso de Letras da FFLCH-USP*. São Paulo: Humanitas, 2016.

_____. "O sistema imperial japonês como algemas da criatividade na década de 1970: em torno a Mizukara waga namida o nuguhi tamau hi e Moon man de Kenzaburō Ōe". In: AKAMINE, Ayako; NAGAE, Neide Hissae (orgs.). *Estudos Japoneses em Foco – Singularidades e Trajetórias Contemporâneas*. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.

_____. "Suishi (*Afogamento*, 2009) de Kenzaburō Ōe – atualizações e auto-referenciações entre ficção e realidade". In: WIMMER, Norma (Org.). *Trânsitos entre representações discursivas na literatura contemporânea*. São José do Rio Preto: HN, 2014, pp. 185 – 209.

NAPIER, Susan. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Cambridge: Harvard University Council on East Asian Studies, 1991.

_____. "Marginal Arcadias: Ōe Kenzaburō's Pastoral and Antipastoral". *Review of Japanese Culture and Society*, v. 5, 1993, pp. 48 – 58.

NATHAN, John; ŌE, Kenzaburō. "A Mythical Topos: A dialogue". *Grand Street*, n. 55, 1996, pp. 39 – 46.

_____. "Afterword". In: ŌE, Kenzaburō. *Rouse Up O Young Men of the New Age!*. Trad. John Nathan. London: Atlantic Books, 2003b, pp. 251 – 259.

NATSUME, Sōseki. "Dōraku to shokugyō". In: NATSUME, Sōseki. *Watashi no kojinchugi*. Tōkyō: Kōdansha, 2010, pp. 9 – 36.

_____. *E depois*. Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

NORONHA, Jovita M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Noronha, Maria Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ODA, Sakunosuke. "Kanōsei no bungaku". In: ODA, Sakunosuke. *Fūfu zenzai*. Tōkyō: Kōdansha, 2002. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000040/files/46170_22339.html> (Último acesso: 24/12/2022).

ŌE, Kenzaburō. *14 Contos de Ōe Kenzaburō*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A quiet life*. Trad. Kunioki Yanagishita, William Weatherall. London: Picador, 1998.

_____. "Aghwii, o monstro celeste". In: _____. *14 Contos de Kenzaburo Oe*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 331 – 363.

_____. "An Attempt at Self-Discovery in the Mythic Universe of the Novel". *World Literature Today*, Vol. 76, No. 1, 2002, pp. 6 – 18.

_____. *Atarashii hitoyo mezameyo*. Tōkyō: Kōdansha, 2003a.

_____. "Can Literature Bridge the Gap among the Countries of Asia?". *World Literature Today*, v. 76, n. 2, 2002, pp. 24 – 28.

_____. *Contos de Kenzaburo Oe*. Vários tradutores. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1995.

_____. *Death by Water*. Trad. Deborah Boehm. London: Atlantic Books, 2016.

_____. "Hangyakuteki na morarisuto nōman meirā". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 207 – 214.

_____. *Jovens de um novo tempo, despertai!*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. "Kiken no kankaku". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 430 – 432.

_____. "Kono hon zentai no tame no saisho no nōto". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 11 – 14.

_____. "Kyōken ni kakushitsu o kamosu kokorozashi". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 97 – 101.

_____. "Nankai no susume". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 433 – 434.

_____. "Ōden – issatsu no hon 'Ōden shishū'". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 459 – 461.

_____. *On politics and literature: Two lectures by Kenzaburō Ōe*. Berkeley: Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 1999.

_____. *Rouse Up O Young Men of the New Age!*. Trad. John Nathan. London: Atlantic Books, 2003b.

_____. "Salte sem olhar". In: _____. *14 Contos de Kenzaburo Oe*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 51 – 95.

_____. "Sengo sedai to kenpō". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 132 – 136.

_____. *The Changeling*. Trad. Deborah Boehm. New York: Grove Press, 2010.

_____. "The Day the Emperor Spoke in a Human Voice". Trad. John Nathan. *World Literature Today*, v. 76, n. 1, 2002, pp. 19 – 23.

_____. *The silent cry*. Trad. John Bester. London: Serpent's Tail, 1998.

_____. *Uma questão pessoal*. Trad. Shintaro Hayashi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c.

_____. "Watakushi shōsetsu nitsuite". In: _____. *Genshuku na tsunawatari*. Tōkyō: Bungei Shunjū, 1972, pp. 171 – 178.

_____; NATHAN, John. "The Sea of Language". *Grand Street*, n. 63, 1998, pp. 208 – 218.

_____; _____. "A Mythical Topos: A dialogue". *Grand Street*, n. 55, 1996, pp. 39 – 46.

_____; SONTAG, Susan. "An exchange of letters". *The Yale Review*, v. 88, n. 2, 2000, pp. 10 – 32.

_____; YOSHIDA, Sanroku. "An Interview with Kenzaburō Ōe". *World Literature Today*, v. 62, n. 3, 1988, pp. 369 – 374.

OISHI, Kazuyoshi. "An Ideological Map of (Mis)reading: William Blake and Yanagi Muneyoshi in early-twentieth-century Japan". In: CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi (eds.). *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006, pp. 181 – 194.

ORBAUGH, Sharalyn. "Oe Kenzaburo". In: MOSTOW, Joshua (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York: Columbia University Press, 2003, pp. 198 – 203.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROSE, Caroline. "The battle for hearts and minds: patriotic education in Japan in the 1990s and beyond". In: SHIMAZU, Naoko (ed.). *Nationalisms in Japan*. London: Routledge, 2006, pp. 131 – 154.

RYAN, Robert. "Blake and religion". In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 150 – 168.

SAKURAI, Emiko "Kenzaburo Oe: The Early Years". *World Literature Today*, v. 58, n. 3, 1984, pp. 370 – 373.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SATŌ, Hirō. "Kokumin to shimin no sōkoku". In: SATŌ, Hirō (representante editorial). *Gaisetsu nihon shisōshi*. Kyōto: Mineruva shobō, 2005, pp. 284 – 292.

SCHWARTZ, Adriano. "A tendência autobiográfica do romance contemporâneo". *Novos Estudos*, v. 95, 2013, pp. 83 – 97.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SHIBATA, Shōji. "<Kaku> ni taijisuru jakusha – Kojintekina taiken, Atarashii hitoyo mezameyo ni okeru kojū to sekai". *Tōkyō Gaikokugo Daigaku Ronshū*, n. 90, 2015, pp. 172 – 153 (1 – 20).

_____. *Ōe Kenzaburōron – chijō to higan*. Tōkyō: Yūseidō, 1992.

SIMPSON, David. "Blake and Romanticism". In: EAVES, Morris (ed.). *The Cambridge Companion to William Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 169 – 187.

SLAYMAKER, Douglas Neil. *Japanese Literature After Sartre: Noma Hiroshi, Ōe Kenzaburō, and Mishima Yukio*. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Washington, 1997.

SO, Myungsun. "Ōe Kenzaburō no <jiko genkyū bungaku>, sono kanōsei". *Kyūdai Nichibun*, v. 5., 2004, pp. 317 – 330.

SONTAG, Susan. "Sobre o estilo". In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 30 – 57.

STRECHER, Matthew C. "Purely Mass or Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature". *Monumenta Nipponica*, v. 51, n. 3, 1996, pp. 357 – 374.

TAKAHASHI, Tetsuya. "The national politics of the Yasukuni Shrine" (trad. inglês Philip Seaton). In: SHIMAZU, Naoko (ed.). *Nationalisms in Japan*. London: Routledge, 2006, pp. 155 – 180.

TAMAMOTO, Masaru. "The Uncertainty of the Self: Japan at Century's End". *World Policy Journal*, v. 16, n. 2, 1999, pp. 119 – 128.

TANAKA, Masato. "Ōe Kenzaburō no shōsetsu niokeru dokusho kōi – Tekusuto o kaishakusuru tōjō jinbutsu". *Hyōgen Bunka*, n. 11, 2022, pp. 46 – 59.

TIERNEY, Robert Thomas. *Monster of the Twentieth Century: Kōtoku Shūsui and Japan's First Anti-Imperialist Movement*. Oakland: University of California Press, 2015.

TOSAKA, Jun. *Nihon ideorogiron*. In: *Tosaka Jun zenshū*, v. 2. Tōkyō: Keisō shobō, 1970. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000281/files/3596_39403.html> (Último acesso: 24/12/2022).

TOYAMA, Masakazu; YATABE, Chōkichi; INOUE, Tetsujirō. *Shintaishishō shohen*. Tōkyō: Kindaibungakukan, 1982.

TREAT, John Whittier. "Beheaded Emperors and the Absent Figure in Contemporary Japanese Literature". *PMLA*, v. 109.1, 1994, pp. 100 – 115.

_____. "Hiroshima Nōto and Ōe Kenzaburō's Existentialist Other" *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 47, n. 1, 1987, pp. 97 – 136.

TSURUMI, Shunsuke. "Kaisetsu". In: ŌE, Kenzaburō. *Atarashii hitoyo mezameyo*. Tōkyō: Kōdansha, 2003a, pp. 311 – 314.

TURNER, Barnard. "Ōe Kenzaburō's Reading of Blake: An Anglophonic Perspective". In: CLARK, Steve; SUZUKI, Masashi (eds.). *The Reception of Blake in the Orient*. London: Continuum, 2006, pp. 246 – 259.

WAKISAKA, Geny. "Introdução". In: ŌE, Kenzaburō. *Contos de Kenzaburo Oe*. Vários tradutores. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1995, pp. 13 – 20.

WASHBURN, Dennis. "文学 Bungaku/Literature". *Review of Japanese Culture and Society*, v. 25 2013, pp. 116 – 126 .

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. Trad. Leônidas Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WILSON, Michiko. "Introduction". In: ŌE, Kenzaburō. *Pinch Runner Memorandum*. Trad. Michiko Wilson e Michael Wilson. New York: M. E. Sharpe, 1994, pp. ix – xiv.

_____. "Kenzaburo Ōe: An Imaginative Anarchist with a Heart". *The Georgia Review*, v. 49, n. 1, 1995, pp. 344 – 350.

_____. "Ōe's Obsessive Metaphor, Mori the Idiot Son: Toward the Imagination of Satire, Regeneration, and Grotesque Realism". *The Journal of Japanese Studies*, v. 7 (1), 1981, pp. 25 – 52.

_____. *The Marginal World of Ōe Kenzaburō*. New York: M. E. Sharpe, 1986.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

YOSHIDA, Sanroku. "Kenzaburō Ōe: A New World of Imagination". *Comparative Literature Studies*, v. 22 (1), 1985, pp. 80 – 96.

Páginas da internet:

Asahi Shinbunsha. *Ōsaragi Jirōshō*, 2022. Disponível em: <<https://www.asahi.com/corporate/award/record/12834987>> (Último acesso: 24/12/2022).

BLAKE, William. "Ghost of a Flea" (digitalização). c. 1819-1820. Disponível no *Wikimedia Commons*: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/William_Blake_-_The_Ghost_of_a_Flea_-_Google_Art_Project.jpg> (Último acesso: 19/12/2022).

Tōkyō Daigaku. "Nōberushō sakka Ōe Kenzaburō shi no jihitsu genkō, Tōkyō Daigaku Bungakubu ni kitaku ~ 'Ōe Kenzaburō bunko (kashō)' setsuritsu e~". 12 fev. 2021. Disponível em: <<http://www.l.u-tokyo.ac.jp/release/12566.html>> (Último acesso: 24/12/2022).

Tōkyō Daigaku. "'Ōe Kenzaburō shi kara kitaku sareta shiryō no shōkai". 2021. Disponível em: <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/assets/files/news2020/oc2020/202102102_release.pdf> (Último acesso: 24/12/2022).

The William Blake Archive. *The William Blake Archive*, 2022. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/>> (Último acesso: 24/12/2022).