

A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DO INÍCIO DO SÉCULO XX NO JAPÃO – AS PRIMEIRAS OBRAS DO ROMANCE DO EU

Neide Hissae Nagae
UNESP – FCL-Assis

Resumo: O presente trabalho visa a apresentar as obras japonesas em prosa de conteúdo autobiográfico surgidas no início do século XX e estudar o emprego da narrativa em primeira pessoa e terceira pessoa bem como a questão do verossímil e da veracidade nessas obras conhecidas como Romance do Eu sob a perspectiva de natureza criada e natureza criadora de Bakhtin.

Palavras-chave: literatura japonesa moderna, escrita autobiográfica, romance do eu, personagem e protótipo, foco narrativo.

Abstract: This paper aims to presents the japanese autobiografic works appeared in the beginnings of XX's century and to study the use of the first and the third person and the questions about verossimilarity and verity in these works called I Novel, under the Bakhtin's perspective of "nature created" and "nature that creates".

Keywords: japanese modern literature, autobiografic writing, I novel, character and prototipe, narrative perspective.

Introdução

A narrativa de natureza autobiográfica¹ aparece na literatura japonesa moderna a partir do início do século XX sob a denominação genérica de Romance do

1. Pode-se considerar que esse gênero existe desde o século X, na forma dos diários literários, por exemplo, depois que o Japão distanciou-se da forte influência da cultura chinesa, buscada de modo consciente por quase três séculos (Zui a partir de 607; Tang 630-894), e adquiriu maior autonomia na escrita para expressar os sentimentos de modo mais livre a partir da invenção dos fonogramas.

Eu, *watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu*, conforme permitem as leituras dos seus ideogramas. Apresentar-se-á neste artigo, as primeiras obras desse gênero seguindo-se o critério de uma data limite que tem por referência os anos iniciais em que as discussões sobre o Romance do Eu têm início, ou seja, por volta de 1920.

Em geral, o Romance do Eu é definido pela natureza de seu tema ou enredo baseado em fatos verídicos colhidos na vida privada do autor e podem apresentar uma narrativa mais ou menos extensa em primeira ou terceira pessoa, segundo o conjunto de obras e respectivos escritores apresentado abaixo².

| | Ano | Título em japonês | Tradução do título | Autor | Forma narrativa | Protagonista |
|----|------|------------------------|-------------------------------|------------------|-----------------|-----------------------|
| 1 | 1906 | <i>Futon</i> | <i>Acolchoado</i> | Katai Tayama | 3ª | Tokio Takenaka |
| 2 | 1907 | <i>Haru</i> | <i>Primavera</i> | Tōson Shimazaki | 3ª | Sutekichi Kishimoto |
| 3 | 1907 | <i>Shōjōbyō</i> | <i>Doente por Meninas</i> | Katai Tayama | 3ª | Kojō Sugita |
| 4 | 1910 | <i>Ie</i> | <i>Família</i> | Tōson Shimazaki | 3ª | Sankichi Koizumi |
| 5 | 1912 | <i>Aishiki Chichi</i> | <i>Pai Digno de Compaixão</i> | Zenzō Kasai | 3ª | <i>kare</i> = ele |
| 6. | 1912 | <i>Kabi</i> | <i>Bolor</i> | Shūsei Tokuda | 3ª | Sasamura (sobrenome) |
| 7 | 1913 | <i>Giwaku</i> | <i>Suspeita</i> | Shūkō Chikamatsu | 1ª | <i>watakushi</i> = eu |
| 8 | 1917 | <i>Kinosakinite</i> | <i>Em Kinosaki</i> | Naoya Shiga | 1ª | <i>jibun</i> = eu |
| 9 | 1922 | <i>Kurokami</i> | <i>Cabelos Negros</i> | Shūkō Chikamatsu | 1ª | <i>watakushi</i> = eu |
| 10 | 1924 | <i>Chichi o Uru Ko</i> | <i>Filho que Vende o Pai</i> | Shin'ichi Makino | 3ª | <i>kare</i> = ele |
| 11 | 1924 | <i>Furo Oke</i> | <i>Banheira</i> | Shūsei Tokuda | 3ª | Tsushima (sobrenome) |
| 12 | 1925 | <i>Remon</i> | <i>Limão</i> | Motojirō Kajii | 1ª | <i>watakushi</i> = eu |
| 13 | 1926 | <i>Koi</i> | <i>A Carpa</i> | Masuji Ibuse | 1ª | <i>watakushi</i> = eu |

Narrador e Foco Narrativo

Como se pode observar, desde *Acolchoado*, as obras em terceira pessoa ocupam os seis primeiros lugares da lista e até mesmo *Pai Digno de Compaixão*,

2. Chegou-se a esse quadro a partir do cruzamento de dados colhidos junto à lista elaborada por Nakamura Mitsuo, às obras apontadas por Hirano Ken e às mais mencionadas por historiógrafos literários como Takagi Ichinosuke, Yoshida Seiichi, Okuno Takeo e Takahashi Hideo, críticos e estudiosos da literatura japonesa. Levou-se em conta, ainda, as obras relevantes pelo aspecto histórico do surgimento e desenvolvimento desse gênero e as obras e autores comumente mencionados nos dicionários de literatura e nos livros de história da literatura japonesa.

apontada por Hideo Odagiri (1954) como a primeira obra do Romance do Eu, e *Bolor*, mencionada como obra modelo por Mitsuo Nakamura (1958) são em terceira pessoa. Somente em 1913 surge *Suspeita* escrita em primeira pessoa, e a partir de então, há uma mistura entre as duas formas narrativas. Cumpre salientar que as obras já eram escritas nas duas formas narrativas quando os teóricos japoneses começaram a discutir sobre esse gênero por volta de 1920 e que essa característica permanece mesmo após o início desses debates.

O uso da terceira pessoa para obras de natureza autobiográfica já é um fato curioso, e torna-se ainda mais inusitado em se tratando de obras que impulsionaram o desenvolvimento do Romance do Eu em seus primórdios, como é o caso de *Acolchoado* de Katai Tayama e *Primavera* de Tōson Shimazaki, e das demais obras apresentadas com o propósito de refletir a respeito dessa peculiaridade.

Os estudiosos japoneses localizam o seu berço no Naturalismo japonês, que teve início com a abertura do país no final do século XIX, quando, por influência do Naturalismo europeu, os escritores apresentaram uma tendência para o relato de aspectos “negros” de suas vidas e simplesmente relatavam sua vivência em um ou mais episódios. Houve época em que a validade literária do Romance do Eu foi questionada devido ao surgimento de muitas obras que se julgavam escritas sem qualquer elaboração, mas observa-se nisso uma tentativa inicial de parodiar os romances ocidentais de modo fácil e rápido, dada à avidez de muitos escritores em se equipararem aos enaltecidos modelos do exterior, lançando mão de um recurso que estava mais próximo, ou seja, narrar uma vivência pessoal.

Essas vivências incluem casos de amor, problemas familiares e financeiros, dificuldade de relacionamento e questões ligadas à saúde, e constituem os enredos mais comuns dessas obras que abordam a vida cotidiana do ser humano.

A insegurança e o temor em relação ao desconhecido e ao inevitável cercam a vida das personagens, sobretudo a do protagonista. O ponto central de todas essas questões é a angústia, a incapacidade ou a impossibilidade de vencer os reveses e os percalços diante das quais só lhe resta a resignação – aceitar o que a vida lhe impõe, incapaz de qualquer reação. Trata-se de um abatimento, uma prostração que tende a manter o sofrimento ou aumentá-lo, mas jamais reduzi-lo e amenizá-lo, e muito menos ultrapassá-lo. A única alternativa é suportar sem nunca enfrentar a situação, reagir para vencer e obter o sucesso ou superar-se e sair o vencedor. A presença de uma visão pessimista em relação à vida é mais forte que o momento de prazer que o protagonista poderia sentir.

Quando narrado na terceira pessoa do singular, o protagonista pode ter um nome e sobrenome ou ser identificado apenas como *kare* – “ele” Obviamente, o uso da terceira pessoa cria um distanciamento e uma neutralidade maior do que o uso da primeira pessoa, e a atribuição de nome e sobrenome às personagens reflete a intenção do autor de aproveitar esse ato, realizado por todo pai ao dar o nome

a um filho, na construção da personagem, ou seja, que contenha parte da natureza ou do destino que se pretende dar a sua criação. Nesse aspecto, o uso do *kare* dispensa até certo ponto essa possibilidade e, de modo geral, a caracterização dos protagonistas identificados como *kare*, ao contrário do que se poderia esperar, são relativamente menos detalhadas.

Nas obras em primeira pessoa, o “eu” narrador ou o narrador-protagonista usa *watakushi*,³ *jibun*⁴ ou *boku*⁵ – algumas variantes possíveis para a primeira pessoa do singular em japonês equivalentes ao pronome sujeito “eu”. Como os protagonistas das obras em questão são todos do sexo masculino, a diferenciação de gênero no uso desses pronomes sujeitos não vem ao caso, e sim o resultado da opção por um deles, que implica uma sensação de proximidade maior com o uso do *boku*; de distanciamento e modéstia, com *watakushi*; e de isolamento e autoconfiança, com o *jibun*.

De uma maneira ou de outra, o protagonista é passivo, fica à deriva dos acontecimentos. Diante das pessoas, é o observador, o ouvinte, o que acata a vontade e segue alguém. Quando age, é por estímulo externo. Tudo vai acontecendo em sua vida. Não é ele que faz acontecer. Falta-lhe iniciativa diante dos fatos e dos outros quando se trata de algo do cotidiano ou do nível da realização humana, e fica à mercê do tempo quando o assunto depende das circunstâncias e do destino regido pelo que está fora da alçada humana.

Acolchoado de Katai Tayama foi uma obra que causou grande alvoroço no meio literário por expor abertamente os desejos libidinosos de um literato de meia-idade, com esposa e filhos, em especial por uma discípula bem mais jovem.

O protagonista é inicialmente apresentado como *kare*, “ele”, mas no decorrer da narrativa surge com nome, Tokio, e sobrenome, Takenaka. A caracterização dessa personagem é feita de modo sucinto pelo próprio narrador que o descreve como um escritor à espera de um grande sucesso e que trabalha numa editora de livros de geografia, entediado também com a rotina conjugal desgastada.

A chegada de Yoshiko, jovem aspirante à carreira de escritora que deseja ser sua discípula, é a luz que traz alegria e entusiasmo para a sua vida. É o envolvimento de Tokio com essa moça moderna vinda do interior que enreda o leitor, ora com indignação, ora com pena desse protagonista frustrado.

As obras em terceira pessoa apresentam resultados mais diversificados na técnica narrativa. Em *Acolchoado*, predomina a narração em terceira pessoa, mas há uma mistura de autor onisciente intruso e narrador onisciente neutro, que se

3. Forma de modéstia do “eu” masculino ou feminino que imprime maior formalidade.

4. Equivale à forma polida *watashi*, em relação a *watakushi*, e significa “eu mesmo”, “eu próprio”, também na forma polida, usada pelo sexo masculino ou feminino.

5. É a forma comum de *watashi*, com a diferença de ser usada apenas pelo sexo masculino.

transformam em onisciência seletiva múltipla, conforme a tipologia da narração de Norman Friedman apresentada por Leite (1985). O primeiro capítulo começa pelo final da história, com a reflexão do protagonista Tokio Takenaka sobre o malogro com sua jovem discípula, bonita, inteligente e moderna, vinda do interior. O fato já havia ocorrido há dois ou três dias, mas permanece o questionamento sobre o que ele poderia ter feito naqueles três anos antes de perdê-la. Focaliza o protagonista em sua rotina, a caminho do trabalho, enquanto ele se desespera, indignado com o resultado. Acompanhamos sua “descida” denotativa e conotativa, decepcionado com o desfecho dessa história que vem diretamente de sua mente por meio de uma seqüência de vários parágrafos em sumário sobre seu estado psicológico e as impressões que os fatos e as pessoas deixaram.

A narrativa em terceira pessoa cita o pensamento do protagonista, identificado nesse momento como “ele”. É um misto de sentimento de indignação consigo mesmo, pai de família, por ter-se envolvido com a discípula, então identificada como “ela”, e de esperança de que a moça o amasse. Reconhecemos aí o narrador onisciente seletivo múltiplo.

Tais exemplos, em que o autor traduz detalhadamente os pensamentos, percepções e pensamentos filtrados pela mente do protagonista, podem ser encontrados ao longo da obra. Um exemplo está logo no início:

Inúmeras cartas cheias de sentimento – uma relação a dois nada comum. Não virou uma paixão desenfreada porque envolvia esposa, filhos, sociedade e a relação entre mestre e discípula, mas por trás do coração palpitante durante as conversas e do brilho nos olhares trocados, havia o furor de uma tempestade. Uma única oportunidade seria suficiente para romper de uma vez por todas com a moral perante a esposa e os filhos, a sociedade e também essa relação do mestre com a sua discípula.⁶

Como ocorre em muitas outras pequenas intromissões do narrador, a exemplo de “Um literato que redige livros de geografia?”⁷, esse trecho é intercalado por “Pelo menos, o homem assim acreditava.”⁸ E prossegue com o sumário na mesma linha, apresentando a história pela visão do protagonista:

Não é fácil entender a psicologia de uma moça jovem. Aquele amor caloroso e alentador poderia ser resultado de um desenrolar natural das coisas, muito peculiar às mulheres; a beleza do olhar expressivo, a atitude afetuosa, tudo poderia ser inconsciente, desprovido de sentido, como a gentileza que a flor, na natureza, faz a

6. Tradução nossa, *Futon*, p.71.

7. Idem, p. 72.

8. Idem, p. 71.

quem a vê. Mesmo que ela o amasse, estivesse apaixonada, **ele** era mestre, e ela, discípula, **ele** tinha esposa e filhos, ela era uma bela flor no auge do esplendor. Não havia condições de nenhum dos dois se permitirem agir conscientemente. Ou melhor, pensando de modo mais ousado, aquela carta ardente revelava por inteiro o seu coração hesitante, como se a força da natureza pressionasse **este corpo aqui**, e quando veio transmitir seu último sentimento, **este corpo** não decifrou esse mistério para ela. Que condições ela teria de se aproximar de modo ainda mais aberto se a natureza da mulher é ser discreta. Pode ser que movida por essa psicologia, ela tenha se decepcionado e levada a fazer tudo o que fez.⁹

Nesse trecho, o pronome oblíquo “o” e o pronome pessoal “ele” são revestidos pela própria ambigüidade ou pela natureza contextual característica da língua japonesa, que utiliza o termo *jibun* para referir-se a si mesmo ou a outrem. Assim, poderíamos “ler” também como “mesmo que ela me amasse, estivesse apaixonada por mim (aqui preferimos omitir o objeto indireto na primeira tradução), eu era o mestre, e ela, a discípula; eu tinha esposa e filhos, ela era uma bela flor no auge do esplendor” Da mesma maneira, “este corpo” no contexto pode ser visto como “este meu corpo” Se nos perguntamos “que corpo?”, “de quem?”, naturalmente chegamos à conclusão de que se trata do corpo de Tokio, com uma sobreposição do autor onisciente seletivo múltiplo. Esse sumário demonstra bem esse tipo de narração e acrescenta, ainda, todo um erotismo na forma de expressão escolhida.

Ao final desse trecho, surge a fala: “Seja como for, a oportunidade se foi, ela já é de outra pessoa”,¹⁰ e o romance continua com sumários até o final do primeiro capítulo, que se encerra com uma fala semelhante: “Não adianta mais, está tudo perdido!”¹¹

Essas falas nada mais são do que expressões verbalizadas da reação do protagonista diante do desenrolar dos acontecimentos que ele está rememorando.

O narrador de *Acolchoado* segue o ponto de vista do protagonista. O que ele pensa e sente começa sendo introduzido com o pronome ou o nome dele, mas logo temos a impressão de que o próprio protagonista assumiu a narração. O narrador fica limitado em relação às demais personagens, o que pode ser percebido pelas expressões atenuantes, como “*rashii*” e “*sō*”, que apresentam uma visão subjetiva, ao comentar sobre os pensamentos e sentimentos delas, quando não é possível inserir um diálogo para que elas mesmas possam se expressar ou, ainda, uma carta, recurso muito utilizado para dar voz à Yoshiko. Por exemplo, as informações sobre as demais personagens chegam ao leitor como suposições ou im-

9. Idem, p.71-2.

10. Idem, p. 72.

11. Idem, p. 73.

pressões do narrador, que as transferem para a personagem. No dia seguinte à chegada do pai da moça, que viera para buscá-la, o narrador diz: “Yoshiko parecia ter dormido mal, pois na manhã seguinte estava pálida e sem fome”¹². O narrador vê a moça pelos olhos de Tokio.

O discurso indireto livre também ajuda a identificação do pensamento do protagonista com o do narrador.

O nome do protagonista, até então identificado como “ele”, só aparece a partir do segundo capítulo, que começa a narrar a história que teve início três anos antes. A partir daí, a onisciência seletiva múltipla continua freqüente, como se pode notar por várias passagens das quais destacamos:

*Após o jantar, o pai retornou à hospedaria. Naquela noite, a angústia de Tokio foi imensa. A irritação era grande só de pensar que havia sido enganado. Ou melhor, ao perder o sentimento e o corpo de Yoshiko, ela por inteiro para um estudante, sentiu raiva de ter mantido a sua paixão com respeito e seriedade. Se fosse assim, se fosse para ela ter entregado o seu corpo àquele homem, nem precisaria ter respeitado a virtude de sua virgindade. Poderia ter aproveitado ao máximo e satisfeito sua vontade sexual. Ao pensar desse modo, viu a bela Yoshiko até então colocada num pedestal como uma prostituta e chegou a suspeitar do corpo dela e até mesmo de suas belas atitudes e expressões. Naquela noite, mortificou-se tanto que quase não dormiu. Vários sentimentos invadiram seu coração como uma nuvem negra.*¹³

Na narração final da obra, – que mostra a paixão e o desejo do mestre pela discípula quando ela já partiu com o pai e o caso está definitivamente encerrado, – predomina, no entanto, um sumário das ações e pensamentos do protagonista com mais clareza no uso do pronome pessoal “ele” ou do nome do protagonista Tokio, como se o narrador quisesse retomar a objetividade perdida e distanciar-se do protagonista. Por exemplo, depois de receber uma carta formal e respeitosa de agradecimento de Yoshiko citando o haicai de Issa – “Enfim o meu lar, com o chão todo neve, mais de metro e meio” – para descrever o percurso:

Tokio imaginou o longo caminho montanhoso sob a forte nevasca e a cidade interiorana no meio da montanha quase inteira sob a neve. Subiu ao andar superior que continuava igual depois da separação. Tamanha era a saudade e a paixão que pensara em reavivar as lembranças tênues que dela haviam restado. Era um dia frio com ventos fortes que sopravam de Musashino, e as árvores antigas do quintal faziam um barulho intenso como o da maré. Ao abrir a parte leste da janela de proteção contra a chuva como fizera no dia da separação os raios de luz

12. Idem, p. 97.

13. Ibidem.

*invadiram o aposento. A escrivaninha, a estante de livros, o frasco, a vasilha de ruge, tudo estava igual. Era possível pensar que a pessoa amada estaria, como sempre, na escola. Tokio abriu a gaveta da escrivaninha. Nela encontrou abandonado um laço de cabelo manchado de óleo. Tokio pegou-o e cheirou. Depois de algum tempo, levantou-se e abriu o armário. Três grandes baús de vime estavam prontos para serem despachados, e, ao lado, o acolchoado que Yoshiko usava. Embaixo, o de forrar com desenhos chineses de crisântemos e sobre ele, a veste noturna com enchimento espesso de algodão com a mesma estampa. Tokio tirou-os do armário. O cheiro de óleo e de suor da saudosa mulher fez o coração de Tokio palpitar de modo inexprimível. Ele encostou o rosto no local mais sujo da gola de veludo da veste noturna e cheirou o quanto pôde o olor da saudosa mulher. Logo, o desejo, a tristeza e o desespero tomaram conta de Tokio. Tokio forrou aquele acolchoado, cobriu-se com a veste noturna e chorou com o rosto mergulhado na gola de veludo gelada e suja. O quarto estava meio escuro. Lá fora, o vento soprava violento.*¹⁴

No início da obra, quase não há cenas com diálogos; elas aparecem mais do meio para o final da obra e desaparecem por completo no último capítulo.

O curto diálogo entre Tokio e Yoshiko na segunda oportunidade que lhe fora dada pela moça para abordá-la serve para imprimir o caráter de realidade e objetividade, para não dar margem a suspeita de que o encontro a sós com a discípula na ausência da cunhada tivesse sido fruto de sua imaginação. No entanto, o discurso em si suscita dúvidas se ela realmente tinha interesse por ele e, isso sim, poderia ter sido um mero desejo acalentado que lhe pareceu real na fala e na atitude gentil da moça. O mesmo pode ser dito do que ele considerou como a primeira chance de confessar seu amor por ela. Yoshiko envia-lhe uma carta dizendo que não servia para ser sua discípula e não estava à altura de retribuir a gratidão que sentia por ele; assim, seria preferível voltar para o interior, virar esposa de um agricultor e ficar confinada em sua terra. Há, portanto, uma prova, mas não muito garantida, em termos de objetividade, de que ela queria chamar sua atenção, pois não aparece transcrita na íntegra como a que a jovem endereçara ao mestre pedindo desculpas por ter decidido, sem consultá-lo, buscar o namorado que a avisara de sua chegada, na última hora, por telegrama, e solicitando sua intervenção junto aos pais para que pudessem continuar com o namoro, e de outras que ela lhe enviou em diferentes ocasiões.

Em *Doente por Meninas*, cena e sumário se intercalam, mas a onisciência seletiva múltipla aparece em muitas passagens, que mostram os sentimentos, pensamentos e percepções do protagonista diretamente, das quais destacamos duas:

14. Idem, p. 101.

Como era bela a expressão dos olhos da moça mais velha. As estrelas, as estrelas do céu, comparadas a ela perderiam o seu brilho, pensou. A barra de crepe de seda de cor chamativa de glicínia que descia bem esticada da região dos joelhos; seu tamanco de três camadas que deixavam as meias brancas com o calcanhar mais alto e principalmente ao imaginar que na região em que o peito estava claramente mais alto desde a parte final da gola branca ficavam seus lindos seios, sentia como se o corpo inteiro fosse tomado por um comichão.¹⁵

Ao fumar um cigarro entediado com a solidão daquele quarto meio escuro e triste, uma fumaça lilás paira ocupando uma grande extensão. Olhando-a fixamente, as imagens da moça de Yoyogi, das estudantes e da beleza de Yotsuya se misturam e se confundem, parecendo a figura de uma pessoa. Não deixa de pensar que é uma tolice, mas também não parece que é desagradável.

Depois das três, próximo ao horário de saída, pensa na casa, depois, na esposa. Que coisa mais sem graça! É muito triste ter envelhecido. De que adianta ter vivido a juventude sem se importar e agora se arrepender. Que coisa mais sem graça – repete. Por que não vivi uma paixão intensa quando jovem? Por que também não cheirei o suficiente o perfume da carne? De que adianta pensar nisso agora? Já tenho 37 anos. Ao pensar assim, tenho vontade de arrancar os cabelos de tanta irritação.¹⁶

Diferente dessas obras de Katai, *Primavera*, de Tōson, que um ano depois confirmou a tendência para a autobiografia apresentada por *Acolchoado*, também é escrita em terceira pessoa, mas com um narrador onisciente neutro. A técnica bastante usada pelo narrador é mostrar o pensamento ou a fala das personagens em forma de citação. O ponto de vista da narração é objetivo. A descrição das personagens é acompanhada de verbos *discendi* e, quando se trata dos pensamentos e sentimentos da personagem descrita, o sujeito está bem marcado pelos pronomes pessoais ou pelo próprio nome da personagem em foco. Essa diferença extrema com *Acolchoado* pode ser notada em *Família*, também da autoria de Tōson. Ainda em *Primavera*, merece destaque a técnica narrativa de despertar a curiosidade do leitor com a inserção de pequenos indícios ao longo do enredo que vão sendo desenvolvidos no desenrolar da história. Isso ocorre com as mulheres com as quais Kishimoto se envolve amorosamente, que ficam incógnitas para o leitor quando são mencionadas nas conversas com os amigos, ou com os indícios dos problemas de Aoki apresentados desde o início da narrativa, mas invisíveis aos amigos até que sejam revelados claramente.

Bolor de Shūsei Tokuda e *Pai Digno de Compaixão* de Zenzō Kasai foram escritas no mesmo ano de 1912, também na terceira pessoa do singular, com a diferença de que o protagonista da primeira tem o nome de Sasamura e o da

15. Tradução nossa, *Shōjo Byō*, p. 68.

16. *Idem*, p. 70.

segunda é identificado como *kare*, “ele” Nessas duas obras predomina o elemento descritivo, e os sumários do narrador onisciente seletivo são centrados no ponto de vista do protagonista para mostrar seus sentimentos e pensamentos. A narração limita-se à descrição objetiva das ações e dos sentimentos dos protagonistas, Sasamura ou “ele”, ou das personagens, como Ogin de *Bolor*. O mesmo ocorre na exposição do sonho que o protagonista de *Pai Digno de Compaixão* tem com o filho, da carta da mãe e da resposta que o protagonista envia para a mãe, que aparecem na forma de sumários.

Em termos cronológicos, *Suspeita* de 1913 de Shūkō Chikamatsu, a obra mais representativa do Romance do Eu na opinião de Ken Hirano (1959), é a obra que deu início ao uso do narrador-testemunha com a primeira pessoa do singular *watakushi*. Emprega um ponto de vista subjetivo, como a do narrador homodiegético, que foi seguido pelos Romances do Eu posteriores, como *Em Kinosaki*, obra em primeira pessoa escrita por Naoya Shiga com base em uma história verídica do autor e que, conforme o estudioso Ken Hirano (1959) serviu para consolidar o gênero. Nela predomina o sumário, em que vamos acompanhando os pensamentos solitários e depressivos, mas ao mesmo tempo serenos e agradáveis, em meio ao clima outonal em que começa a narrativa, com o protagonista já nas termas. Ao encarar a morte como um fato inevitável e diante da incerteza de quando ela poderá ocorrer, constata que deveria haver alguma razão para ter sobrevivido ao acidente e estar, naquele momento, aguardando para saber seu futuro. Isso o leva a reflexões sobre sua situação a partir da observação de uma abelha já morta, de um rato diante da morte iminente e da morte de uma lagartixa d’água causada acidentalmente por ele.

Embora esse tipo de recurso narrativo criasse a impressão de maior proximidade do narrador-protagonista com o autor e devesse ter sido o escolhido pelos primeiros escritores para obras de cunho autobiográfico, só foi empregado muito depois, como comprova *Suspeita*, o que nos leva a seguir o caminho da confirmação de que, no início, as obras japonesas parodiaram as obras estrangeiras e, depois, dispensaram os modelos para seguir o caminho de uma consolidação como produto literário japonês. A partir de então, seguem as duas variantes de narração, na primeira e na terceira pessoa do singular, narração essa que se desenvolve no universo das diversidades possíveis.

Verdade e Verossimilhança – Personagem e Protótipo

Em *A Arte da Ficção*, Henry James (1995:127) cita: “A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida” O Romance do Eu compartilha desse pensamento, na medida em que é verossímil e também baseado numa vivência, numa experiência real, continuando, contudo, a

ser uma representação da realidade e dos fatos. Mas o principal esteio nos comentários sobre as obras do Romance do Eu é justamente sua identidade com a vivência do autor.

Segundo Noboru Maeda (1995), o próprio Katai havia declarado que *Acolchoado* partiu da idéia de revelar sua paixão recente por uma jovem discípula, mesmo arriscando sua reputação de homem casado e com filhos e preocupando-se com a reação da moça, que na época já havia retornado para a casa dos pais, no interior. Ele resolveu escrever a obra, decidido a desistir desse amor.¹⁷

Trata-se da jovem discípula Michiyo Okada, nascida em 10 de abril de 1885, com quem inicia a troca de correspondências a partir de julho de 1903. No final de fevereiro de 1904, a moça é trazida pelo pai Kanjirō (fundador do banco Jōge, da Província de Hiroshima) e, desde então, passa a morar no andar superior da casa de Katai e frequenta o curso na instituição de ensino conhecida como Tsuda Juku. Em março, Michiyo vai para a casa de Asai, irmã mais velha da esposa de Katai, que mora em Kōjimachi Dote, 3 banchō, exatamente como está na obra. No final de março, Katai vai para a guerra e retorna em março do ano seguinte. Em setembro de 1905, novamente hospeda Michiyo Okada em sua casa, em função da vinda de Shizuo Eidai, namorado dela, a Tóquio. Em janeiro de 1906, envia a moça de volta para casa e em setembro do mesmo ano visita a discípula quando está em viagem pela região. Os estudiosos japoneses afirmam também que essas pessoas são o protótipo das personagens de *Acolchoado*.

Pelas notas que acompanham a edição publicada na coleção *Nihon no Bungaku (Literatura do Japão)*, em *Primavera*, o protagonista Sutekichi Kishimoto é o próprio Tōson Shimazaki, que em outubro de 1892 tem um caso com Sukeko Satō, sua aluna, protótipo de Katsuko na obra, motivo pelo qual Tōson pediu demissão, em janeiro de 1893, e saiu em viagem a Kansai e Shikoku, na região oeste japonesa. Esse fato consta da obra, que tem início com o retorno de Kishimoto dessa viagem. Praticamente todos os amigos do protagonista têm um protótipo correspondente na vida real. Tōgoku Kitamura (1868-1894), crítico que mais influenciou Tōson, é o protótipo de Shun'ichi Aoki; Mina Ishizaka, de Misao; Tokuboku Hirata (1873-1943), companheiro da revista *Bungakugai*, na época estudante do colégio Daiichi Kōtōgakkō, que ficou conhecido como tradutor de literatura inglesa e ensaísta, é o protótipo de Senta Ichikawa; Akibone Togawa (1870-1939), companheiro da *Bungakukai* e tradutor de literatura inglesa e ensaísta, de Saburō Suge; Tenchi Hoshino (1862-1950), patrocinador da revista e colega da Universidade Meijigakuin, de Okami (o mais velho); Yūkei Hoshino, de

17. No 47º dia de falecimento de Katai, ocorrido em 9 de junho de 1930, Maeda Noboru comentou que essa obra foi resultado da proposta recebida pelo autor da revista *Shinshōsetsu* logo depois de ter retornado da guerra contra a Rússia. Katai viu nela a oportunidade de retomar as atividades de escritor ao lado de seus colegas já consagrados literariamente, como Doppo Kunikida e Tōson Shimazaki.

Seinosuke Okami (mais novo); Kochō Baba (1869-1940), companheiro da revista *Bungakukai* e colega da Universidade Meijigakuin, de Yumio Adachi. Bin Ueda (1874-1916), companheiro da *Bungakukai*, que assumiu a posição de líder da revista após a morte de Tōgoku Kitamura; Ichiyō Higuchi (1872-1892), escritora representativa, era amiga de Kochō e Akibone e teve a obra *Takekurabe (Comparando as Estaturas)* publicada na *Bungakukai*. Zanka Togawa (1855-1924), membro convidado da revista *Bungakukai*, poeta, historiógrafo e divulgador do cristianismo, é o protótipo de Chiharu Suge.

Assim, para muitos críticos, as personagens, nada mais são que pessoas reais trazidas para a obra com nomes alterados. O Romance do Eu segue com a sina de ser visto como simples registro da vida do autor.

Família passa por explicações semelhantes relativas às personagens e aos protótipos da vida real, trazendo uma árvore genealógica elaborada pelo estudioso Yoshio Nakano (1967) para identificar as famílias Koizumi, Hashimoto e seus membros com os protótipos dos membros das famílias Shimazaki e Takase.

De modo semelhante, sabe-se que *Suspeita* e *Cabelos Negros*, de Chikamatsu Shūkō, ambas narradas em primeira pessoa, relatam episódios da vida do autor por informações externas ao texto e também pela abordagem do mesmo conteúdo em outras obras que precederam *Suspeita*, como *Wakareta Tsumani Okuritaru Tegami (Carta Enviada à Minha Ex-esposa)* e *Zoku Wakareta Tsumani Okuritaru Tegami (Carta Enviada à Minha Ex-esposa – Continuação)*.

É muito conhecido, também, o fato de que a obra *Em Kinosaki* foi escrita com base em uma história verídica pessoal, quando o autor ainda tinha dúvidas quanto a seu restabelecimento de um acidente de trem sofrido três anos antes. Com uma narrativa curta em primeira pessoa identificada apenas como *jibun*, ou seja, “eu” ou “eu mesmo”, *Em Kinosaki* apresenta, de modo concreto, informações reconhecíveis como parte da vida de seu autor, Naoya Shiga, que é a autoria de uma obra literária real, mencionada textualmente, mas mesmo assim sem uma auto-apresentação do narrador-protagonista como autor. Além do próprio enredo criado a partir da experiência do autor, encontramos em *Em Kinosaki* outros dados ligados à realidade de sua vida: o cemitério de Aoyama, em Tóquio, onde fica o jazigo da família Shiga. Na ocasião, ele diz pensar muito sobre o ferimento:

*Se algo tivesse saído errado, a essa altura estaria sob o solo de Aoyama de barriga para cima. Com a cara pálida, gelada e dura, com os ferimentos no rosto e também nas costas. Os restos mortais de meu avô e minha mãe ao meu lado. Mas agora, sem qualquer relação entre mim e eles. Tais são as coisas que me vêm à mente.*¹⁸

18. Tradução nossa, *Kinosaki ni te*, p. 109.

Han no Hanzai (O Crime de Han), escrito um pouco antes dessa obra, e *An'ya Kōro (Trajetória em Noite Escura)*, romance no qual vinha trabalhando há muito tempo, também são mencionados:

Pouco tempo atrás, eu havia escrito um conto chamado Han no Hanzai. Era sobre um chinês chamado Han que assassina a esposa pelo ódio da relação que tivera com um amigo seu antes do casamento, e também por uma pressão fisiológica própria. Naquele conto, escrevi principalmente sobre os sentimentos de Han, mas agora sentia vontade de escrever focalizando os sentimentos da esposa de Han e a sua quietude sob a sepultura depois de assassinada.

Pensei em escrever “Han ni Korasareta Tsuma” (A Esposa de Han Assassinada por Ele). Acabei não escrevendo, mas essa exigência tomava conta de mim. Fiquei sem ação, pois o sentimento dela era muito diferente daquele do protagonista do romance longo que eu já havia iniciado.¹⁹

Um fato interessante é que o autor utiliza os verbos no presente para relatar alguns fatos que se referem a Kinosaki. Por exemplo, no 1º parágrafo usa *vim* no lugar de “fui” a Kinosaki, como se estivesse fazendo o relato no momento em que está no local, e traz algumas descrições, como a do telhado e da movimentação das abelhas, para o presente. O mesmo acontece com os fatos que mostra como se fossem atualizados no momento em que está escrevendo, ou seja, três anos depois, como se pode ver no 2º parágrafo: *Atama wa mada nandaka hakkiri shinai*. (Minha cabeça/mente continua confusa.) Ou no na 6ª linha do 3º parágrafo: *Shikashi sore niwa shizuka na ii kimochi ga aru*. (Mas nisso tudo, encontro uma sensação serena e agradável.)

Para o Romance do Eu, a recepção foi um elemento importante na história da literatura japonesa, pois os autores aproveitaram-se do interesse que o público tinha pela vida dos artistas e exploraram a emoção que a obra poderia proporcionar, buscando uma identificação do escritor com o protagonista, principalmente nos aspectos que deveriam ser mantidos em segredo, como é o caso da paixão amoral de Tokio Takenaka, da humilhação sofrida pelo protagonista de *Suspeita*, que procura pela mulher que o traiu, ou mesmo da situação deprimente do protagonista de *Pai Digno de Compaixão* que se preocupa com sua reputação diante do filho.

Como foi visto, entretanto, a relação entre a obra e a vida do autor é fabricada por elementos externos, e no nível formal, as obras não permitem nenhuma identificação precisa entre as personagens e seus protótipos tirados da vida real.

A *Carpa* de Masuji Ibuse apresenta elementos diferenciados como a inserção do protótipo com seu próprio nome na vida real, ou seja, uma personagem

19. Idem, p. 111-112. *Han no Hanzai* foi escrita em 1913, e *An'ya Kōro* foi iniciada em 1912 e concluída em 1937.

que tem o nome de uma pessoa que fez parte da vida real do autor e foi utilizada como protótipo dessa personagem²⁰. É o caso de Nanpachi Aoki escritor japonês contemporâneo do autor.

Aoki é o amigo que deu a carpa ao protagonista e que traz, ao lado de seu nome, a informação entre parênteses de que faleceu no ano anterior. Nanpachi Aoki, o protótipo dessa personagem que tem o mesmo nome que ele, é o amigo de Masuji Ibuse, o autor, que no início da carreira literária submete a sua apreciação as obras que escreve utilizando animais. Falece pouco depois, em 1922. *A Carpa* foi publicada em 1926, na revista *Zuihitsu Zasshi*, e em 1928 na revista *Mita Bungaku*, mas foi escrita no ano seguinte ao falecimento de Nanpachi Aoki, de quem Ibuse se tornou amigo íntimo no primeiro ano em que cursava a Universidade Waseda, em 1919. A utilização do nome real desse amigo do autor, que na obra exerce o mesmo papel, de amigo do protagonista, possibilita uma aproximação do autor e protagonista, mas mesmo assim sem uma identificação precisa dada no próprio texto. Na vida real, a amizade do autor e de Aoki durou quatro anos, segundo mostra a cronologia do autor, mas conforme consta na primeira frase da obra a carpa que ganhara do amigo é uma preocupação de mais de dez anos. Vemos, então, que na elaboração o que prevaleceu foi a idéia de mostrar que a amizade entre eles é muito mais longa e, por isso, aumentada, como para justificar o enaltecimento do protagonista pelo amigo.

Tsushima de *Banheira* só pode ser identificado com o autor pelo leitor que conhece sua história, pois ela não apresenta nenhum registro que torne possível sua identificação. O enredo se desenrola na intimidade do lar, em torno da construção de uma nova banheira *ofuro* que sempre foi protelada em função da dificuldade financeira do casal com prole numerosa. A concretização desse desejo já na idade senil do protagonista suscita-lhe a associação de *ofuro* a ataúde, evidenciando a tortura psicológica causada pela agonia e sofrimento de um pai de família sem condições de dar conforto para a esposa e filhos e para si mesmo. Somente afirmações como as de Shūkichi Aono (1955) segundo quem essa obra é um modelo do romance introspectivo, no qual a descrição é tensa e as nuances delicadas do estado de espírito de Shūsei Tokuda, o autor, estão extremamente condensadas e tornam possível a classificação dessa obra como Romance do Eu.

Informações no texto acerca do protagonista e que remetem a um conteúdo extraliterário da obra, que faz parte da vida do próprio autor, são encontradas em obras como *Em Kinosaki* e *A Carpa*. Embora ainda seja necessário ter o conhecimento do fato real para identificar o conteúdo da obra como parte da vida do

20. Em *Fugaku Hyakkei (As Cem Paisagens do Monte Fuji)* Osamu Dazai também utiliza nomes de pessoas reais como a do renomado autor Masuji Ibuse no próprio papel de mestre e responsável pela intermediação do casamento com sua esposa, registrado nessa obra de modo poético rodeado pela imensa beleza da natureza das proximidades do Monte Fuji.

escritor, a existência desse seu elo registrado conscientemente na hora da elaboração mostra sua intenção de deixar uma marca da vida real, detectável a quem interessar, mas ainda assim sem revelar sua autoria de modo concreto.

Como foi visto, no entanto, nem as obras do Romance do Eu com foco narrativo em terceira pessoa nem aquelas em primeira pessoa trazem uma fórmula semelhante à do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2008), que identifica autor, narrador e protagonista, como é o caso de *As Confissões* de Rousseau que traz a identificação do narrador com nome e assinatura, ou do narrador de *Bau de Ossos* que dá a data de nascimento e a filiação de Pedro Nava, seu autor.

No Romance do Eu, a identificação autor = narrador = protagonista se faz tão-somente pela autoria do livro, ou seja, o nome que a obra traz assinado é sua única garantia – se é que assim pode ser considerada – mas frágil, inconsistente. O autor não assume textualmente a identidade do narrador quando a obra é escrita em primeira pessoa, nem a identidade do protagonista quando traz o foco narrativo em terceira pessoa. A obra é elaborada como ficção e, embora se diga que foi criada em cima do pressuposto de que o leitor conhece ou reconhece o enredo como parte da vida do autor, um episódio narrado em fato verídico, o pacto no estilo de Lejeune não existe no texto. Se é que tal pacto é possível, ele acontece na esfera extraliterária entre o autor e o leitor, ou entre o crítico e o leitor, o que poderia significar que o Romance do Eu só é viável dentro de um contexto limitado e definido que precisa ser complementado por informações extras acerca da biografia do autor. A obra sozinha não possibilita a um leitor lê-la como uma obra que expõe um fato verídico da vida do próprio autor, a não ser que ele disponha de informações sobre a história da formação do Romance do Eu e do jogo de criação e recepção dessas obras, que inicialmente estiveram circunscritas aos círculos literários japoneses, com suas revistas formadas por pequenos grupos de literatos, e tente fazer associações e comparações.

Natureza Criada e Natureza que Cria

Embora tenha sido possível observar que as obras do Romance do Eu estudadas possuem uma verossimilhança interna, constata-se que, para os críticos literários japoneses, o Romance do Eu cria sua verossimilhança fundamentando a obra numa suposta verdade sobre a vida do autor. Entretanto, as obras são uma representação da realidade e possuem sua própria autonomia, como foi demonstrado, em especial no tocante às personagens e ao foco narrativo, que mostram que “o autor primário (não criado) – *natura non creata quae creat*”²¹ – não pode

21. Natureza não criada que cria. Mikhail BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p.400.

ser nem o “autor secundário (imagem de autor, criada pelo autor primário) – *natura creata quae creat*”²² – nem “imagem da personagem – *natura creata quae non creat*”²³, como diz Bakhtin (2003:399-400):

O autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se encontra em nenhum elemento desse todo e menos ainda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. A crítica costuma procurá-lo no conteúdo destacado do todo, que permite identificá-lo facilmente com o autor-homem de uma determinada época, que tem uma determinada biografia e uma determinada visão de mundo. Aí a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real.

*O verdadeiro autor não pode tornar-se imagem, pois é o criador de toda imagem, de todo o sistema de imagens da obra. É por esta razão que a chamada imagem de autor não pode ser uma das imagens de dada obra (é verdade que é uma imagem de tipo especial). [...] O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é o criador. Trata-se da *natura naturans*^{*24} e não da *natura naturata*.^{**25} Vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela.*

Em termos de significado temático do cronotopo, o Romance do Eu tende para o enfoque da vida cotidiana individual do homem moderno em meio a suas insatisfações e temores. Segundo Bakhtin (1998:211):

O tempo é o princípio condutor do cronotopo na literatura, na qual ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais, num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível: o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Bakhtin entende o romance como prosa literária em constante formação e devir que supera as limitações canônicas dos gêneros. Na “Arte e Responsabilidade”²⁶ identificamos ressonâncias com os Romances do Eu, e especialmente nos cronotopos bakhtinianos encontramos a razão da existência dessas produções literárias japonesas que começam a surgir com a introdução de novas tendências e conceitos tão logo ocorre a abertura do país para o Ocidente, já que o estudioso russo entende que o texto literário dialoga com seu contexto social.

22. Natureza criada que cria. Idem.

23. Natureza criada que não cria. Ibidem, 384.

24. Natureza geradora.(N. da ed. port.)

25. Natureza gerada. (N. da ed. port.)

26. Mais precisamente em “O autor e a personagem na atividade estética” em *Estética da Criação Verbal*.

O protagonista do Romance do Eu vive um drama interior; a trama acontece no nível do embate entre o sentimento e a razão que vão se manifestar em determinadas atitudes e comportamento dentro da narrativa. Normalmente, a solução para o conflito interior é a resignação que se reverte em aceitação da condição que lhe é imposta pela situação. Nesse aspecto, é interessante apresentar a visão de Stam (1992:13) de que o discurso é produzido dentro de um contexto social, “engloba o textual, o intertextual e o contextual”

Mais do que refletir uma situação pró-textual, o discurso é uma situação pró-textual, o discurso é uma situação. A elocução artística é uma interlocução, um meio-termo entre o texto e um leitor cuja compreensão receptiva é buscada e antecipada, e de quem o texto depende para sua concretização. Tanto Bakhtin como a teoria da recepção resistem ao isolamento formalista do texto; eles postulam leitores reais, ativos, com a diferença de que Bakhtin dá uma densidade social mais específica dos leitores “virtuais” “implícitos” e “ideais” da teoria da recepção, munindo-os de um endereço concreto, um nome, um gênero, uma classe, uma nação.

Além disso, é outra “vantagem das categorias conceituais de Bakhtin, identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo o que é marginal e excluído” (STAM, 1992:14). O estudioso esclarece que “Bakhtin passou a associar arte com espaço aberto, com liberdade, com alternativas utópicas para a cultura oficial” (STAM, 1992:16), e isso tem muito a ver com o Romance do Eu. Stam (1992:17) diz que, “na relação entre eu e outro, Bakhtin argumenta que cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo e que cada um de nós é responsável, ou ‘respondível’ por nossas atividades” E continua: “O que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos. *Diálogo – necessidade e produtiva complementaridade de visões, compreensões e sensibilizações*. O eu se constrói em colaboração. A palavra é sempre ideologia por natureza. Segundo Bakhtin: a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”(STAM, 1992:75). Afirma, ainda, que é “só através dos olhos de uma outra cultura que uma cultura estrangeira se revela da maneira mais completa e profunda.”(STAM,1992:78).

O Romance do Eu e o contexto sócio-cultural

O estudioso Makoko Ueda (1976) afirmou que a obra de Katai chamou a atenção por expor abertamente a sexualidade, um tema novo, inexplorado. Contudo, antes do contato do Japão com as correntes literárias ocidentais, a prosa japonesa já se via às voltas com o mesmo tema, como é o caso de *Kōshoku Ichidai Otoko* (*Um Homem que se Deu ao Amor*) do século XVII. Nessa obra é exposta a vida erótica de Yonosuke, filho de um rico comerciante e de uma prostituta, desde

os 7 até os 60 anos, parodiando a obra *Genji Monogatari* (*Narrativa de Genji*) escrita pela dama da corte Murasaki Shikibu do século XI.

No que diz respeito à questão da sexualidade abordada nas obras literárias do Romance do Eu, nota-se, como já foi dito, um peso maior da influência do cristianismo²⁷ em sua corrente protestante introduzida nesse período, uma vez que ela foi alvo do interesse de intelectuais e da classe dominante, e grande número de escritores e poetas conheceu a fé cristã. Uns receberam o batismo, outros foram apenas simpatizantes em algum momento de suas vidas, mas, com exceção de pregadores como Kanzō Uchimura e de fiéis como o escritor Takeo Arishima, a maioria acabou por abandoná-la. É natural que os princípios que regeram o comportamento dos japoneses durante séculos não fossem abandonados da noite para o dia. O protestantismo ia de encontro a outros “ismos” enraizados na cultura japonesa, como o confucionismo, o budismo e o xintoísmo. Feito a religião oficial do país nessa época, o xintoísmo prestou-se mais a levar o povo à obediência incondicional ao Imperador e aos governantes.

Fruto de um conflito interior que beira a contradição do novo e dos velhos “ismos”, o intelectual cristão japonês precisava se converter (de modo radical) ou tornar-se simpatizante apenas de parte de seus ensinamentos. Esse conflito é o que pode ser constatado na atitude do protagonista de *Acolchoado*.

Bolor de Shūsei Tokuda, obra também do período inicial do gênero, apresenta traços diferentes da obra de Katai e incita a curiosidade para um universo de possibilidades diversas. O protagonista envolve-se com a filha de uma “empregada”, mas aquela não é nem a bela virgem nem inatingível. Dessa relação nasce o primeiro filho do casal, que ora se desejou abortar, ora abandonar, dando-o para ser criado por alguma família. O que faz com que duas obras como essas, narradas respectivamente em terceira pessoa e em primeira pessoa, fiquem lado a lado numa única denominação Romance do Eu?

Pode-se constatar que essas duas obras apresentam influências do cristianismo ao defender a família e o sistema monogâmico. O protagonista de *Acolchoado* não sofreria com tal conflito se não conhecesse esse princípio cristão e o código civil não tivesse alterado os hábitos nipônicos, pois os japoneses foram poligâmicos desde sempre, até a abertura para o Ocidente. O mesmo pode-se dizer do jovem Sasamura, que queria se desvencilhar de Ogin e do filho que teve com ela, mas acaba sendo persuadido, obrigado a ficar com ambos. O cristianismo também começa a fazer parte dos rituais do cotidiano dos japoneses, como podemos ver pelo funeral de Aoki, realizado pelo ritual cristão.

27. A igreja católica foi introduzida pela companhia de Jesus, que chegou ao sul do Japão no século XVI e formou um grande número de fiéis, mas foi banida com o isolamento do país.

O cristianismo continuou a ser divulgado, mas mesmo assim, os tradicionais conceitos confucionistas de *giri* – “dever” – e de *ninjō* – “sentimento humano” –, e de *honne* – “sentimento verdadeiro” – e de *tatemae* – “manutenção da aparência” – são mantidos na vida dessas personagens, acrescidos dos novos elementos da moral cristã que penetram de tal maneira que eles não são capazes de ir contra os novos preceitos e agir conforme seus sentimentos autênticos. É possível ver, nessas atitudes, os princípios de *awase* – “junção” – e *kasane* – “sobreposição”, “combinação” – apresentados por Seigo Matsuoka (2004), como ocorreu com o *kami*, divindades japonesas, e com Buda, no Japão.

Ligados a esses dois últimos conceitos, podemos, ainda pensar em outros fatores que levam os escritores e prosadores japoneses a centrar tanto seus enredos em suas experiências pessoais.

Como representantes de uma época, as vidas desses homens são facetas da vida do povo num mesmo contexto histórico-social, no caso um momento de grande repressão e de censura ideológica. A liberdade de expressão não existe. Militantes e religiosos são os principais alvos das perseguições, mas a censura japonesa está atenta aos escritores e intelectuais, que têm plena ciência disso. Portanto, usam o *tatemae* para mostrar o *honne*. É nesse sentido que Shiga Naoya, considerado o “deus do romance”, nunca deixou de escrever e de vender suas obras. Era divino em saber o que e como escrever. E os demais escritores também lançaram mão desse recurso cada qual, utilizando-se de seus próprios instrumentos.

Considerações Finais

O Romance do Eu enquanto narrativa autobiográfica japonesa apresenta um enredo diversificado, pois sua matéria é a vivência de uma pessoa, mas a esperada identificação do autor com o narrador e a personagem principal não é encontrada textualmente. O que ocorre é a existência de protótipos extraídos da vida real. A terceira pessoa, apesar de ser uma forma narrativa que distancia o autor e o protagonista, pode ter sido empregada nessas obras de natureza autobiográfica como um recurso ficcional ao alcance dos escritores da época, estimulados pelos romances estrangeiros que chegavam ao Japão.

As obras que se inserem no universo da escrita do eu, surgidas no início do século XX, constituem, assim, uma tentativa dos autores japoneses de aproximarem-se das exigências dos ideais de progresso e modernidade. Resultaram numa parodização das obras literárias ocidentais introduzidas no Japão nessa época, e assumiram uma forma que melhor expressava as angústias e os anseios de uma classe de escritores sujeita ao forte controle político e ideológico do governo japonês naquele período.

Obras em poesia e prosa que retratam a vida de seus autores surgiram no século X como formas da mais autêntica expressão do sentimento dos escritores da época e constituem os diários literários clássicos. As prosas de cunho autobiográfico com as feições modernas do início do século, aqui apresentadas sob o nome de Romance do Eu, continuam a ser produzidas até os dias atuais, nem sempre sob essa alcunha. Tais fatos levam a observar que esse é um gênero da literatura japonesa que continuará a ser produzido nas formas adequadas ao seu contexto e a receber diferentes denominações ao longo do tempo.

Referências bibliográficas

- AONO, Shūkichi. Kaisetsu (Explicação). in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū*. Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 419-425.
- BAKTHIN, Mikhail V. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. revista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética, a Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo, UNESP/Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- CHIKAMATSU, Shūkō. *Kurokami*. (Cabelos Negros), in: *Gendai Nihon Bungaku Taikei 21 Iwano Hōmei, Kamitsukasa Shōken, Mayama Seika, Chikamatsu Shūkō*. Tóquio, Chikuma Shobō, 1970, p. 359-373.
- _____. *Giwaku (Suspeita)*, in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū. 45 Chikamatsu Shūkō; Kasai Zenzō*. Ed. Ampliada e revisada, Tóquio, Kōdansha, 1980, p. 41-75.
- _____. *Wakareta Tsuma ni Okuru Tegami*. (Carta Enviada a minha Ex-esposa), in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū 45 Chikamatsu Shūkō, Kasai Zenzō Shū*, ed. revista e ampliada, Tóquio: Kōdansha, 1980, p. 7-41.
- HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela H. *Watakushi Shōsetsu, Jikobakuro no Gishiki*. (Romance do Eu, um Ritual de Auto-revelação), Tradução para o japonês de Mishima Ken'ichi et. al. Tóquio, Heibonsha, 1992. 584 p.
- HIRANO, Ken. *Watakushi Shōsetsu Ron* (Teoria do Romance do Eu), in: HISAMATSU, Sen'ichi & YOSHIDA, Seiichi. *Kindai Nihon Bungaku Jiten*. Tóquio, Tōkyōdō Shuppan, 1959.
- _____. *Shinchō Nihon Bungaku Shō Jiten* (Pequeno Dicionário Shinchō de Literatura Japonesa), Tóquio, Shinchō, 1963.
- _____. *Hirano Ken Sakkaron Shū* (Coletânea de Teses sobre Autores por Hirano Ken) Tóquio, Shinchōsha, 1971.
- _____. *Watakushi Shōsetsu no Niritsu Haihan*. (A Antinomia do Romance do Eu), in: *Kanshō Nihongendai bungaku*, Tóquio, Kadokawa Shoten, 1985, p. 224-247.

- HISAMATSU, Sen'ichi & YOSHIDA, Seiichi (org.) *Kindai Nihon Bungaku Jjiten (Dicionário de Literatura Moderna)* ed. Revista e ampliada, Tóquio, Tosho Insatsu Kabushikigaisha, 1979.
- HISAMATSU, Sen'ichi et al. *Gendai Nihon Bungaku Daijiten (Grande Dicionário de Literatura Japonesa Contemporânea)*, ed. revista e ampliada, Tóquio, Meiji Shoin, 1968.
- IBUSE, Masuji. *Koi; Sanshōuo; Yōhai Taichō; Ta Nana hen. (A Carpa; A Salamandra; Comandante Devoto à Distância e Outros Sete Contos)*, 43.ed. Tóquio, Iwanami Shoten, 1994.
- ITO, Sei. *Shōsetsu no Hōhō (Método do Romance)*, Tóquio, Kawade Shobō, 1951.
- _____. *Bungaku Nyūmon (Introdução à Literatura)*. Tóquio, Kōbunsha, 1986.
- ITO, Y. et al. *Waka Bungaku Daijiten. (Grande Dicionário de Poema Waka)*. Tóquio, Meiji Shoin, 1962.
- JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo, Imaginário, 1995. 127 p.
- KAJII, Motojirō *Remon (Limão)*, in: *Nihon Bungaku Zenshū 34. Kajii Motojirō, Kamura Isota, Nakajima Atsushi*. Tóquio, Shinchōsha, 1962, 9-14.
- KAMURA, Isota. *Gake no Shita (Sob o Precipício)*, in: *Nihon Bungaku Zenshū 34 Kajii Motojirō, Kamura Isota, Nakajima Atsushi*. Tóquio, Shinchōsha, 1962, p. 159-179.
- KASAI, Zenzō. *Aishiki Chichi (Pai Digno de Compaixão, 1912)*, in: *Nihon Bungaku Zenshū 31; Kasai Zenzō, Kamura Isota shū*. Tóquio, Shūeisha, 1969, p. 9-16.
- KEENE, Donald. *Nihon Bungaku no Rekishi 14 Kindai/Gendai-hen 5 (História da Literatura Japonesa 14 Volume moderno e contemporâneo 5)*. Tradução para o Japonês de Tsunoji Yukio, Tóquio, Chūō Kōronsha, 1996.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1985, Série Princípios, pp. 25-70
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008, p. 13-47
- MAEDA, Noboru. *Kaidai (Esclarecimento). Trinta Anos de Tóquio (Tóquio Sanjūnen)*. In: Katai, TAYAMA. *Futon; Ippeisotu.71^a*. ed. Tóquio, Iwanami, 1995, pp. 107-10.
- MAKINO, Shin'ichi. *Chichi o Uru Ko (Filho que Vende o Pai)*, in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū 74. Makino Shin'ichi, Kamura Isota, Hōjō Tamio Shū*. Edição revista e ampliada. Tóquio, Kōdansha, 1980, pp. 11-19.
- MATSUOKA, Seigo. *NHK Ningen Kōza – Omokage no Kuni, Utsuroi no Kuni, Nihon no Henshū Bunka o Kangaeru (Curso Ser Humano – País dos Vestígios, País das Transposições – Reflexões sobre a Cultura da Edição do Japão, TV NHK)* Tóquio, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2004.
- NAKAMURA, Mitsuo. *Fūzoku Shōsetsu Ron – Kindai Riarizumu Hihan (Teoria do Romance de Costumes, Crítica do Realismo Moderno)*, Tóquio, Kawade Shobō, 1951.

- _____. *Nihon no Kindai Shōsetsu. (Romance Moderno Japonês)*, Tóquio, Iwanami Shoten, 1954
- _____. *Nihon no Gendai Shōsetsu. (Romance Contemporâneo japonês)*, Tóquio, Iwanami Shoten, 1954 b
- _____. Watakushi Shōsetsu ni tsuite, in: *Nakamura Mitsuo Zenshū*, v. 7. Tóquio, Chikuma Shobō, 1972, p.116-140.
- NAKANO, Yoshio. In: *Gendai Nihon Bungaku Kan. Shimazaki Tōson I*. Tóquio, Bungei Shunjū, 1967, p. 522.
- ODAGIRI, Hideo. *Nihon gendaishi taikai bungakushi. (História da literatura japonesa na história moderna do Japão)* Tóquio: Tōyo Keizai, Shinpōsha, 1961
- _____. Watakushi shōsetsu to shinkyō shōsetsu. (Romance do Eu e Romance Introspectivo) in: *Iwanami kōza nihon bungaku shi*. V.12. Tóquio: Iwanami, 1958.
- SHIGA, Naoya. *Kinosaki ni te (Em Kinosaki)*, in: *Kozō no Kamisama Ta Jippen*, Tóquio, Iwanami Shoten, 1928, p. 108-117.
- SHIMAZAKI, Tōson. *Haru (Primavera) Nihon no Bungaku 6 Shimazaki Tōson I* Tóquio, Chūō Kōronsha, 1964, p.271 a 443.
- _____. *Ie (Família)*, in: *Gendai Nihon Bungaku Kan 10 Shimazaki Tōson I*. Tóquio, Bungei Shunjū, 1967. p. 231-505.
- STAM, Roberto. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloísa Jahn, São Paulo, Ática, 1992. 104 p.
- TAYAMA, Katai. *Futon (Edredon)*, in *Futon / Ippeisotu*. 71. ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1995, p. 5-84.
- _____. *Shōjo Byō (Doente por Meninas)*, in: YOSHIDA, S. (org) *Tayama Katai shū, Meiji Bungaku Zenshū 67*. Tóquio, Chikuma Shobo, 1984, p.64-71.
- TOKUDA, Shūsei. *Ara Shotai (Nova Família)*, in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū*. Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 5-29.
- _____. *Furo Oke (Banheira)*, in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū*. Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 171-3.
- _____. *Kabi (Bolor)*. *Nihon no Bungaku 9 Tokuda Shūsei I*. Tóquio, Chuō Kōronsha, 1967, p. 172 a 288.
- UEDA, Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford, California, Stanford University Press, 1976.