

A HERANÇA DA FICÇÃO TOKUGAWA E OS PRIMEIROS PASSOS PARA SUA REFORMA EM MEIJI

*João Monzani*¹

Resumo: Esse artigo tem por objetivo levantar algumas características dos autores/narradores da ficção da era Tokugawa para, em seguida, observar suas mudanças durante o período Meiji. Pretende-se demonstrar que a transformação central consistiu no desaparecimento do autor típico da ficção Tokugawa e no surgimento de uma nova voz narrativa.

Palavras-chave: ficção meiji; ficção tokugawa; autor; narrador; Kamei Hideo.

Abstract: This paper aims at raising a few of the characteristics proper to the authors/narrators of Tokugawa fiction in order to investigate their changes during the Meiji period. We intend to demonstrate that the main transformation consisted in the disappearance of the Tokugawa-style author and the emergence of a new narrative voice.

Keywords: meiji fiction; tokugawa fiction; author; narrator; Kamei Hideo.

Kamei Hideo, em *As transformações da sensibilidade* (*Kansei no henkaku*, 感性の変革²), livro que gerou uma virada nos estudos da literatura Meiji, descreve tal período, do ponto de vista da produção literária, como ‘uma situação de expressão (artística) tão variada a ponto de beirar a confusão’ (‘猥雑なほど多種多様な表現状況’)³ Era uma época de experimentações.

O período Meiji é o berço da literatura moderna japonesa. Com o fim da política isolacionista do xogunato Tokugawa, a cultura (material e espiritual) do

1. Graduado em Letras, habilitação em Língua e Literatura Japonesa, Mestre em Literatura Japonesa e Doutorando em Teoria Literária, todos pela Universidade de São Paulo.

2. KAMEI. Hideo. **Kansei no henkaku**. 1ª edição. Tóquio: Kōdansha, 1983, p 12.

3. Todas as traduções de citações em japonês são minhas.

Ocidente invadiu o Japão de maneira nunca antes vista. Seguiu-se uma era de reformas em todas as áreas da vida e da cultura. No que diz respeito à ficção, merece destaque o impacto do romance ocidental sob as formas de prosa tradicionais japonesas. Vejamos brevemente algumas dessas características, colocando o foco sob a função que os autores aí possuíam.

1. O autor na ficção Tokugawa

“A ficção japonesa da era Genroku (isto é, de fins do século XVII e início do XVIII) tem uma ancestralidade impressionante que pode ser traçada até a corte de Heian. Infelizmente, sua própria reputação é escandalosa.”⁴ Nessa frase, Hibbett evoca o status ambíguo que a ficção Tokugawa carrega consigo até hoje. De um lado, uma variedade de formas, uma rica acumulação cultural, contagiante expressividade; de outro, seu (dito) baixo nível técnico, temática muitas vezes vulgar (daí o escândalo). O peso dessa herança é grande na literatura Meiji, sendo particularmente visível quando da criação de uma voz narrativa dentro do texto, como veremos abaixo.

É conhecida a grande diversidade de formas na literatura Tokugawa, no que se refere à prosa ficcional escrita em japonês⁵: *kanazōshi* (livros em kana), *ukiyo-zōshi* (livros do mundo flutuante), *dangibon* (livros de ensinamentos satíricos), *kibyōshi* (livros ilustrados de capa amarela), *gōkan* (uma variante seriada expandida do anterior), *sharebon* (livros de elegância e perspicácia), *kokkeibon* (livros cômicos), *yomihon* (livros de leitura), *ninjōbon* (livros de sentimentos). Essa variedade de formas se sustentava sob um princípio rígido de separação de estilos, temas e público alvo. Tal mosaico de formas, as quais foram mais presentes em determinados períodos, compunha o panorama geral dessa literatura, e constitui um contraste marcante ao predomínio da forma *romance* (entendido no sentido ocidental tradicional) que se verá em Meiji.

Um atributo formal em comum une toda essa variedade – a primeira grande característica da ficção desse período: ‘Não existe fronteira clara entre autor e narrador nos romances pré-modernos (japoneses), seja no texto ou na consciência dos autores e leitores.’⁶ A distinção entre autor e narrador já é consagrada em crítica literária: mantém-se os dois como figuras distintas. Porém, na literatura da época Tokugawa o autor muitas vezes surge no texto, sob seu nome (pseudônimo), dirigindo-se diretamente ao leitor – há casos em que o autor faz propaganda

4. HIBBETT, Howard. **The floating word in Japanese fiction**. 2ª edição. Tóquio: Tuttle, 2002, p. 3.

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

6. KUBO, Yumi. Kindai bungaku ni okeru jojutsu no sōchi: Meiji sakkatachi no rikkyakuten o megutte. **Bungaku**, Tóquio, vol. 52, n. 4, p. 99-111, abril, 1984.

de remédios mencionados no corpo da narrativa ⁷ O conceito de narrador, como instância tecnicamente independente do autor real, era incipiente. Trata-se de uma característica fundamental: um dos primeiros passos dos criadores da literatura moderna foi a invenção de uma voz narrativa descolada da pessoa do autor.

Para centrar nossa discussão no narrador, duas formas são particularmente interessantes: *ninjōbon* e *yomihon*. *Ninjōbon* (livros de sentimentos) eram compostos quase que exclusivamente por diálogos; o narrador aparece muito brevemente para fazer descrições de espaço e explicações de variada ordem, mas rapidamente se apaga. O exemplo máximo de *ninjōbon*, evocado até hoje, é *Shunshoku Umegoyomi* (Cores da primavera: O calendário da ameixeira, 春色梅ごよみ), 1832, de Tamenaga Shunsui (為永春水, 1790-1844). Como o nome do gênero indica, o enredo gira em torno das (des)aventuras do par amoroso central. O que melhor caracteriza essa forma, como dissemos, é o fato de que todo o enredo, resumo da ação ocorrida até então e pensamento das personagens serem materializados pelo diálogo. Isso acarreta no fato de que descrições físicas e de estados “psicológicos” são extremamente raras. Além disso, o resumo de ações anteriores e o histórico da personagem precisam ser feitos via diálogos ou monólogos, acarretando em situações pouco naturais. O autor evita ao máximo aparecer, levando o leitor (de agora) à impressão de ler uma peça de teatro. Fisicamente, textos dessas espécies têm atualmente a seguinte aparência:

7 Idem, ibidem.



Percebe-se que o diálogo (parte sublinhada em linhas pretas grossas) é preponderante. Os (nossos) círculos marcam os enunciadores das falas (isto é, as personagens), e o trecho sublinhado em linhas finas corresponde à parte descritiva. Uma característica formal do gênero que merece ser destacada é o *togaki* (ト書き) – em nosso exemplo eles aparecem levemente sombreados. *Togaki* são como que ‘direções de palco que descrevem as ações e as circunstâncias do falante, transcritas em fonte menor’⁹. Os *togaki*, sempre escritos em fonte menor que o corpo do texto, são a única instância onde se pode visualizar a existência de um narrador, separado das falas das personagens. No caso de nosso exemplo, os *togaki* traduzem, na ordem que aparecem, como: ‘ele se levanta e senta; ela dá uns tapinhas no peito; ao dizer isso, senta-se ao lado dele; olhando fixamente seu rosto; com olhos marejados, que triste!’

8 TAMENAGA, Shunsui. Shunshoku umegoyomi. In: NAKAMURA, Yukihiro. *Nihon koten bungaku taikei*. 1ª edição. Tóquio: Iwanami Shoten, vol. 64, 1962, p. 48.

9. Idem. *ibidem*.

Aquilo que o *ninjōbon* (livros de sentimentos) não possuem é exatamente o que caracteriza o *yomihon* (livro de leitura), outra grande espécie da época: *ji-no-bun* (地の文). *Ji-no-bun* significa algo que, em um texto de ficção, não é diálogo: narração e descrição. Poderíamos talvez traduzir como parte descritivo-narrativa. O exemplo mais próximo da era Meiji desse gênero é *Nansō Satomi hakkenden* (A crônica dos oito cães de Satomi, 南総里見八犬伝), 1814-1842, de Takizawa Bakin (滝沢馬琴, 1767-1848). O diálogo aqui não tem papel predominante – o narrador/autor comanda o texto diretamente através de resumos, descrições e comentários de natureza didática. Esses últimos recebem um nome específico: *sōshiji* (草子地). Diferentemente dos *togaki*, eles não são inseridos no texto em fonte de tamanho menor, fazem ‘parte integral’ do texto, pois no gênero *yomihon* a interferência autoral era esperada. É no *yomihon* que mais se percebe a característica acima apontada por Kubo, qual seja, a inexistência da noção de narrador –, pois aqui se trata de um autor que se dirige diretamente a seus leitores.

Avançando um passo, podemos afirmar que o narrador/autor da ficção Tokugawa está quase sempre fora do mundo narrado. Apesar de dirigir-se diretamente ao leitor, enquanto autor, tecendo vários comentários sobre o que se passa, ele nunca respeita a autonomia do mundo ficcional criado. Ele sente-se livre para expor seu controle sob o universo narrado. De modo geral, podemos afirmar que esses autores mantinham uma distância para com esse universo ficcional – como se o compromisso da narrativa existisse entre autor e ouvinte, mas o mundo narrado em si, num plano inferior: as ‘Obras de ficção anteriores tinham sido narradas sob a perspectiva transcendente, distante de um olhar onisciente, um olhar satisfeito em acumular ao acaso frases já estetizadas’ (‘それ以前の小説の場合、偏在するまなざしをもった超越者の立場で、審美的な慣用句をほとんど無統制にただ積み重ねるだけであった’).¹⁰ Essa perspectiva transcendente deixou marcas no romance da era Meiji – deparamos com autores que confessam, sem o menor pudor, a natureza artificial da narrativa que estão a nos oferecer. Um narrador-testemunha, ligado portanto inextricavelmente à diegese, como Nelly Dean em de *Wuthering Heights*¹¹, é caso bastante raro. Quando por vezes aparece, esse narrador é colocado dentro da moldura de uma narrativa maior – é o caso de *Kōshoku Ichidai Onna* (好色一代女, Vida de uma mulher entregue ao amor), 1686, de Ihara Saikaku (井原西鶴, 1642-1693). A maioria apresenta aquilo que nos termos de Gérard Genette chama-se de um narrador extradiegético. Mas, diferentemente do grosso da ficção europeia do século dezanove, cujos narradores eram oniscientes, esse narrador vê as personagens (principalmente) de fora – ele apenas transmite dados observáveis a olho nu, como estilo do penteado e vestimenta, abstendo-se de mencionar aquilo que não é imediatamente visível (idade, estado psicológico).

10. KAMEI. Idem, p. 72.

11. BRONTE, Emily. **Wuthering Heights**. 4ª edição. Nova Iorque: Norton Critical Edition, 2002.

Descolados do mundo que narravam, os autores Tokugawa posicionavam a narrativa em um plano separado de sua realidade. A esse respeito, um comentário de Noguchi Takehiko a sobre a posição do narrador dessa época nos ajuda a refletir, mais pelo que não diz:

De forma geral, no gênero de “histórias tradicionais miraculosas”, o autor se coloca abaixo das personagens do bem (numa perspectiva inferior) e acima das do mal (numa perspectiva superior). No gênero dito “realista”, nem é preciso dizer, e tomada a posição da perspectiva superior. (一般に、「伝奇型」のジャンルでは、作者の見かけの位置は『善』なる作中人物より低く(仰角てき)、『悪』なる作中人物より高い(俯角的)。また「写実型」では、いうまでもなくこの俯角的な位置が取られている。) ¹²

A classificação de Noguchi para os gêneros (formas) da literatura Tokugawa em si não nos interessa no momento, mas sim o fato de que ele chegou à conclusão de duas possibilidades para o autor/narrador dessa época: visão de cima ou de baixo. Ora, o leitor moderno imediatamente sente falta de uma terceira categoria: ‘visão com’ Ver o mundo a partir dos olhos da personagem, criar empatia verbal com ela, permitir que a voz do narrador desapareça por instantes e que a personagem venha à superfície – não eram recursos empregados nessa literatura. ¹³

Não que o monólogo interior, um dos recursos que permite dar voz direta a personagem, tenha sido algo impensável na ficção Tokugawa. Há, sim, exemplos. Mas são raros e, mais importante, sem função na narrativa: ‘No capítulo 4 de *Shunshoku Umegoyomi* (Cores da primavera: O calendário da ameixeira, 春色梅ごよみ) os pensamentos das personagens são expressos por meios de discurso indireto, mas a narração foi colocada num plano totalmente além do diálogo entre as personagens.’ ¹⁴ Se entendo bem o que a crítica afirma aqui, esse discurso indireto parece advir do narrador/autor, não surtindo efeito sobre a personagem. Ou ainda: se a peculiaridade do discurso indireto é justamente a de existir na fronteira entre autor e personagem, quando ele é colocado ‘num plano (...) além do diálogo entre as personagens’, ele perde as características que o leitor moderno espera dele. A esse respeito, um comentário de Harvey sobre a técnica de Henry James em *Portrait of a Lady* é bastante esclarecedor:

(...) a manipulação por parte de James de nós (leitores) de modo a que sempre estejamos a mudar do contato direto com a consciência dramatizada de Isabel através

12. NOGUCHI, Takehiko. *Shōsetsu no nihongo*. 1ª. edição. Tóquio: Chūō Kōron Shinsha, 1980, p. 66.

13. Nosso foco aqui é em termos de literatura moderna (época Meiji) em relação ao seu período imediatamente anterior (Tokugawa). O perspectivismo de visões na literatura de épocas anteriores é assunto completamente diverso e não vamos entrar no mérito da questão.

14. KUBO. Idem, p. 77.

das várias perspectivas oferecidas pela percepção das outras personagens para um narrador onisciente discreto, porém insistente. De tal modo, James controla a distância estética.¹⁵

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

(...) uma vez que o autor tivesse descrito a beleza de uma personagem feminina, era já dado por suposto que sua beleza era igualmente visível para todas as outras personagens, do início ao fim... Takizawa Bakin e Tamenaga Shunsui escreveram suas narrativas com tal expectativa e essa tradição foi mantida até Meiji... A sensibilidade do autor era absoluta e de certa forma compulsória. (...) 一たん作者がある女性の美しさを形容した以上、作中人物のだれにもはじめからその美しさが見えているはずだ(...)このような立場から、馬琴や春水は物語を作ってきたし、その伝統は明治にも続いていた。これは作者の感性を絶対化した、一種の強制であって (...) ¹⁶

Assim como não visualizamos o mundo através da perspectiva da personagem, também muito pouco nos é oferecido em termos de sua descrição, conforme já mencionado. Nas espécies dominadas pelo diálogo, todo o passado da personagem e sua situação atual são transmitidos através deste, criando situações altamente inverossímeis a nossos olhos modernos:

As personagens que aparecem no *kokkeibon* são estereotipadas, mais que individualizadas e os itens que se prestam à descrição se restringem a fatos exteriores como idade e aparência. No *ninjōbon* as personagens já carregam uma maior individualidade, mas seu histórico nos é sempre oferecido através de formatos como suas confissões ou seus diálogos com outras personagens. (滑稽本に登場する人物は、個性的

15. HARVEY, William John. **Character and the novel**. 1ª edição. Ithaca: Cornell University Press, 1965, p. 80.

16. KAMEI. *Idem*, p. 48.

であるより 類型的で、描写に要する事項も年格好や身なりのような外見的なものにかぎられる。人情本では、やや個性的事情を背負った人物が登場するが、その個人の来歴については当人の告白や他の作中人物の会話という形で読者に知らされるのが常である。) ¹⁷

Evidentemente, nessas espécies dominadas pelo diálogo o autor/narrador não se dava ao direito de tecer comentários sobre a vida interior das personagens. Seus pensamentos e sentimentos precisam ser exteriorizados para existir. Mas mesmos nas espécies centradas em *ji-no-bun* (trechos de narração e descrição) e *sōshiji* (trechos de comentário direto proveniente do autor), raras vezes o leitor é transportado para dentro da personagem. Resumindo: como este narrador está fora do mundo narrado (toma posição acima ou abaixo dele, tece comentários, mas nunca está – física ou empaticamente – no mundo narrado) o discurso de autor/narrador e personagem nunca se misturam.

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

Um ponto de *Aspectos do romance*, de E. M. Forster, pode nos ajudar a entender a natureza desse tipo de narrativa. O autor estabelece uma diferença entre história e enredo que vai direto ao cerne do que tratamos. ‘Morreu o rei e depois a rainha’: isso é uma história, na terminologia da Forster. A sequência de eventos disposta no tempo responde apenas a uma pergunta básica: ‘e depois?’ Esta é a fórmula da história. Mas, ‘A rainha morreu, ninguém sabia por quê, até descobrir-se que fora de pesar pela morte do rei’: a sequência temporal é a mesma, mas já se trata de um enredo. A ênfase recai sobre a causalidade: não perguntamos ‘e depois?’, mas sim ‘por quê?’ Ora, na passagem da história para o enredo, Forster joga luz sob a personagem e suas motivações. Sabemos mais sobre a rainha através de um enredo do que através de uma história. Forster segue listando uma série de artifícios que o narrador pode lançar mão a fim de construir um enredo – artifícios sempre centrados na personagem. ¹⁸

A ficção Tokugawa, como dizíamos, não é centrada na motivação de suas personagens, o ritmo de suas narrativas responde ao ‘...e depois? e depois?’ de Forster. Temos histórias que se desenrolam aparentemente à mercê das personagens, o acaso tendo um papel maior que a causalidade. Na ficção de natureza romanesca em ge-

17. KAMEI. Idem, p. 48.

18. FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998.

ral, as personagens costumam depender dos fatos, enquanto no romance elas são os agentes causadores desses mesmos fatos. O enredo de *Shunshoku Umegoyomi* abre exatamente no momento de uma coincidência – Yonehachi descobre onde está Tanjirō, o amor de sua vida, pelo simples acaso de certa conhecida lhe indicar seu paradeiro. Como ficam os protagonistas dessa ficção? W. J. Harvey, em *Character and the novel*, explicita as expectativas do leitor atual a esse respeito:

(...) um dos pontos obviamente interessantes a respeito do protagonista é o processo de mudança e crescimento (ou decadência) pelo qual ele passa no decurso do romance, mudanças das quais ele – sem o nosso privilégio de variadas perspectivas – não está comumente ciente.¹⁹

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

Para resumir, era uma ficção de autor (e não de narrador), o que acarretava em um predomínio da sensibilidade deste sobre todos os outros aspectos da narrativa. A personagem é a primeira a sentir tal influência, tendo suas possibilidades de expansão fortemente travadas. Tendo em mente tais características, já se pode formular a questão: com diferenças tão grandes, é possível chamar essas obras de “romances” (*shōsetsu*)? Nossa tendência é responder que não, basicamente pelos motivos apontados acima. Mas independente disso, foi essa tradição que os autores de Meiji herdaram, foi essa tradição que eles colocaram em paralelo com o romance ocidental. O choque entre as duas tradições deu origem à literatura Meiji. O olhar que os criadores da literatura Meiji dirigiram à herança Tokugawa, uma vez conhecido o romance ocidental propriamente dito, deve ter visto alguns dos contrastes que tentamos até aqui evidenciar.

2. A reforma da ficção em Meiji: o surgimento do narrador

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

Aos poucos, a figura do autor foi desaparecendo. Nesse estágio intermediário, ele mantém existência paralela com o recurso mais neutro de um narrador: enquanto

19. HARVEY. *Idem*, p. 113.

o autor domina o texto, submetendo-o ao seu controle, surge o narrador enquanto uma função da narrativa, submisso às exigências da obra. Esse fenômeno ocorre entre os anos de 1880 e 1895, momento que testemunha a ascensão de autores fundamentais para o período: Tsubouchi Shōyō (坪内逍遙, 1859-1935), Futabatei Shimei (二葉亭四迷, 1864-1909), Ozaki Kōyō (尾崎紅葉, 1868-1903), Yamada Bimyō (山田美妙, 1868-1910). É também o período de estabelecimento de uma das primeiras correntes literárias propriamente ditas, os componentes do grupo *Ken'yūsha* 硯友社, liderados por Ozaki e Yamada.

Uma instância onde o autor faz sentir sua presença soa em marcas escritas em fonte menor, reminiscentes portanto dos *togaki* da era Tokugawa. Nessas marcas, o autor revele seu controle sobre o texto, trazendo à tona a artificialidade do mundo fictício:

Os dois calaram-se por um tempo

– E o Sr. Honda? (detalhes sobre esse homem serão dados no capítulo seis)

– Com ele está tudo bem.

兩人とも暫らく無言

「アノ本田さんは（この男の事は第六回に委曲（くわ）しく）

「彼の男はよう御座んした²⁰

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

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

ケ様に思想が混雑（ぶっかか）た時には。どんな顔色をするであらうか。そは観客の評判にまかして。先ずお預りと致し置こうか。イヤ試に申さうなら。口元がにっこり笑えど。目元迄は得達せず 頬骨とはなのほとりが。両思想の関ヶ原…ちいッと穿ち過ぎた作者の筆癖。²¹

20. FUTABATEI, Shimei. **Ukigumo**. 4ª edição. Tóquio: Iwanami Shoten, 2008, p.67.

21. HIROTSU, Ryūrō. Shinchūrō. In: HIROTSU, Kazuo. **Meiji bungaku zenshū**. 1ª edição. Tóquio, Chikuma Shobō, vol. 19, 1965, p. 126.

Assim se exprime Hirotsu Ryūrō (広津柳浪, 1861-1928), em *Shinchūrō* (Castelos no ar, 蜃中楼), 1887, exibindo todos os sinais de uma dicotomia, uma separação de funções entre autor e narrador. Em outras partes da narrativa esse autor intromisso desaparece, deixando o desenvolvimento da história nas mãos do narrador relativamente neutro.

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

O mais velho fazia certa pose de quem se orgulha de sua experiência, enquanto o mais novo parecia se resguardar um pouco. Deve ser isso, não é mesmo senhores leitores?
年を取った方は中々経験に誇る体があつて 若いはずこし謹深いように見えた。左様でしょう 読者諸君。²²

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

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

年頃は確かに知れないが目鼻や口の権衡（つりあい）がまだよくしまつてない処で考えれば酷く長けてもいないだろう。²³

Kornicki, discutindo as vicissitudes literárias de um grupo específico de autores da era Meiji (os do grupo Ken'yūsha 硯友社), resume bem as características formais do período em questão, evidenciando o aspecto de transição dessa literatura que nascia em meio a duas tradições de ficção:

Eles tendiam a ser autoconscientes sobre o seu controle da narrativa, contudo, e quase que contra suas vontades mantiveram muitas características do narrador objetivo, ao ponto de recusar-se a identificar personagens e transcrever pensamentos na forma de monólogo coloquial. Mas o fato de eles terem procurado expandir o papel do

22. YAMADA, Bimyō. Musashino. In: ARASHIYAMA, Yūzaburō. **Meiji no Bungaku**. 1ª edição. Tóquio: Chikuma Shobō, vol. 10, 2001, p. 64.

23. Idem, ibidem, p. 67.

narrador é interessante em si mesmo – e provavelmente deve ser atribuído ao impacto da ficção ocidental e o desejo de retratar mais em termos de ambiente, atmosfera e personalidade, ao invés de concentrar no diálogo, como era comum no Ninjôbon.²⁴

Como se nota, esse paralelismo entre autor e narrador atrapalha nossa entrada no mundo ficcional. Presente e individualizado, o autor estilo Tokugawa perdeu suas funções didáticas; mas, em contrapartida, ele nos faz lembrar sua existência constantemente, recusando-se a tirar conclusões subjetivas e prendendo-se com afinco ao que é objetivamente observável. Por isso, Kornicki chama-o de narrador objetivo.

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

Ela sofre de muitas aflições, como uma flor de ameixeira vermelha soterrada sob a neve. Eu quero retirar essa neve, mas talvez os motivos de sua tristeza sejam profundos. Até para o autor, que é totalmente inocente de tais assuntos, ela não se confessa livremente. Que irritante!

深雪になやむ紅梅-積る雪塊を払ひ除けて遣りたい様です。此憂鬱には蓋し深い訳があるので…罪の無い作者にまでツイかうと打解けて話さぬとはひとちらしにも程がある様です。²⁵

Ozaki Kōyō, outro escritor importante do período, dono de uma longa carreira em que adotou variados estilos e temas, também demonstra nos escritos de sua fase inicial uma enorme hesitação no momento de desvelar o interior de seus seres fictícios. A cada passo ele sente a necessidade de acrescentar: ‘Se eu fosse descrever o que esse jovem está pensando, seria algo assim:…’²⁶

O estranhamento do leitor atual diante de um narrador em tais circunstâncias, na verdade, advém do fato de esse leitor já estar acostumado com o pacto do romance ocidental – qual seja, o de que o papel do romance é revelar a vida íntima de suas personagens, aquilo que não é possível perceber através de gestos ou palavras. Essa forma de pensar data dos primeiros teóricos da forma (Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster) e só foi posta em cheque pelo romance de vanguarda do século XX. Dorrit Cohn, em *La transparence interieure*, chama atenção para esse paradoxo do romance, vale dizer, o fato de ele atingir seu maior grau de autenticidade, verossimilhança e realismo na medida em que melhor se entrega à tarefa mais impossível que possa haver: representar ‘um ser solitário

24. KORNICKI, Patrick. **The reform of fiction in Meiji Japan**. 1ª edição. Londres: Ithaca, 1982, p. 92.

25. ISHIBASHI, Shian. **Hananusubito**. 1ª edição. Osaka: Shinshidō, 1895.

26. OZAKI, Kōyō. Fūryū Kyō Ningyō. In: TSUBOUCHI, Yūzo. **Meiji no bungaku**. 1ª edição. Tóquio: Chikuma Shobō, vol. 6, 2000.

entregue a pensamentos que ele não comunicará jamais a ninguém.²⁷ A hesitação dos escritores do início de Meiji, queremos sugerir, talvez advenha do fato de tal pacto ser estranho à sua tradição ficcional.

Em um segundo momento, os escritores recorrem à conhecidíssima metáfora do espelho, esse instrumento capaz de criar uma mágica janela de transparência face ao ser representado. Exemplos dessa natureza datam principalmente dos anos entre 1895 e 1890:

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

お雪の本心は果していかにかに今一魔鏡を取いだしてお雪の肺肝を写しいださん.²⁸

Independentemente da estranheza de tais recursos, o fato é que tais mudanças técnicas revelam uma mudança de base na natureza da ficção japonesa. Os autores passaram a sentir necessidade de criar um espaço para vida interior das suas personagens dentro do texto – terminava o predomínio da narração daquilo que era observável a olho nu. É um processo pelo qual também o romance ocidental passou, nas palavras de Cohn: À medida que cresce o interesse pela psicologia individual, o narrador tende a se tornar mais discreto e depois a desaparecer do mundo da ficção.²⁹ A literatura dos anos 20 da era Meiji é um verdadeiro laboratório dessa mutações.

Focando cada vez mais sobre a motivação e a interioridade de suas personagens, o romance Meiji perde aquele ritmo da história de que falava Forster, o ritmo que responde ao incessante ‘e depois?’ para adquirir o ritmo do enredo. O evento, peça central de toda narrativa na tradição dita romanesca, deixava de ser o único centro possível de uma narrativa, como era em Tokugawa. O romance japonês saía da tradição romanesco-aventureira para adentrar a vereda intimista/psicológica.

Há um conto de Yamada Bimyō, *Musashino* (1887)³⁰, que ilustra bem esse ponto. Na primeira parte da obra, vemos dois samurais (sogro e genro) andando pelo campo devastado de Musashi (daí o título), onde uma batalha acabou de se realizar. Os dois pertencem ao lado vencido. Ao fim dessa parte avistam cavalos de monta do lado vencedor que se aproxima. Na parte dois, a cena muda para uma residência onde mãe e filha (as respectivas esposas dos samurais) preocupam-se infinitamente sobre a sorte de seus maridos. Ao fim, a filha decide vestir armadura

27. COHN, D. *La transparence interieure*. 2ª edição. Paris: Seuil, 1981, p. 19.

28. TSUBOUCHI Shōyō. Shinmigaki Imotose Kagami, In: INAGAKI, Tatsurō. *Meiji bungaku zenshū*. 1ª edição. Tóquio: Chikuma Shobō, vol. 16, 1969, p. 177.

29. COHN. *Idem*, p. 42.

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

e partir em sua ajuda. Na parte final, a matriarca da família recebe a notícia de que seu marido e genro haviam sido mortos pelo inimigo. Ao perguntar pela filha, descobre que fora atacada e devorada por um urso em seu caminho. O autor não nos revela uma palavra sobre o que se passa então no interior dessa matriarca, mas esse é claramente o foco do conto. Todo o material passível de dramatização (a batalha, a morte dos samurais, o ataque do urso) é cuidadosamente evitado, não aparecendo em cena, para que o foco recaia sobre a cena final de revelação. Afinal, qual será a reação desta mãe que em um mesmo dia perde seus três familiares mais íntimos? Mesmo não descrito, o domínio aqui é da personagem, não do acontecimento.

A formação do narrador atingiu sua maturidade à medida que sua voz foi misturando-se com a do protagonista, criando o discurso indireto livre. Esse processo é visível já em *Ukigumo* (A nuvem passageira, 浮雲), 1887. de Futabatei Shimei (二葉亭四迷, 1864-1909).

3. Considerações finais

De maneira bastante genérica, pode-se dizer que uma das características principais da passagem da ficção da era Tokugawa para a de Meiji foi o abandono de uma pluralidade de formas, abordadas no início deste artigo, e a adoção de uma única forma importada, o romance ocidental. Essa mudança implicou numa série de rearranjos na técnica da ficção, que procuramos apontar brevemente aqui.

A mudança técnica mais evidente foi o desaparecimento do autor pessoal e externo pelo narrador como uma função da narrativa. O processo foi gradual, pois a ficção Tokugawa possuía convenções próprias a esse respeito e demorou certo tempo para que uma voz (um narrador neutro, uma personagem) pudesse se expressar sem intermediários. Até então, a regra ditava que só o autor externo podia fazê-lo. O tradutor d'*As Viagens de Gulliver*, por exemplo, sente a necessidade de explicar no prefácio que Gulliver não é uma pessoa real, mas sim um ser fictício, apesar de dirigir-se enquanto um “eu” diretamente aos leitores.³¹

Essa maior presença da voz da personagem foi acompanhada pela transformação de uma literatura centrada na ação para outra centrada em seus agentes. A personagem e seu mundo interior foram gradualmente ganhando espaço narrativo, até quase prevalecerem completamente, quando do advento do 私小説 (shishôsetsu), o *romance-do-eu*, algumas décadas mais tarde.

Referências Bibliográficas

BRONTE, E. *Wuthering Heights*. 4. ed. Nova Iorque: Norton Critical Edition, 2002.

31. KATAYAMA, Heizaburô. *Garubaru Kaitôki*. 1ª edição. Tóquio: Bararô, 1880.

- COHN, D. **La transparence interieure**. 2. ed. Paris: Seuil, 1981.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1998.
- FUTABATEI, S. **Ukigumo**. 4. ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 2008.
- HIROTSU, R. Shinchūrō. In: HIROTSU, Kazuo. **Meiji bungaku zenshū**. 1. ed. Tóquio, Chikuma Shobō, 1965. v. 19.
- HIBBETT, H. **The floating word in Japanese fiction**. 2. ed. Tóquio: Tuttle, 2002.
- ISHIBASHI, S. **Hananusubito**. 1. ed. Osaka: Shinshidō, 1895.
- KATAYAMA, H. **Garubaru Kaitōki**. 1. ed. Tóquio: Bararō, 1880.
- KUBO, Y. Kindai bungaku ni okeru jojutsu no sōchi: Meiji sakkatachino rikkyakuten wo megutte. **Bungaku**, Tóquio, abril, 1984. v. 52, n. 4, p. 99-111.
- NOGUCHI, T. **Shōsetsu no nihongo**. 1. ed. Tóquio: Chūō Kōron Shinsha, 1980.
- OZAKI, K. Fūryū Kyō Ningyō. In: TSUBOUCHI, Yūzō. **Meiji no bungaku**. 1. ed. Tóquio: Chikuma Shobō, 2000. v. 6.
- SHUNSUI, T. Shunshoku umegoyomi. In: NAKAMURA, Yukihiro. **Nihon koten bungaku taikai**. 1. ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1962. v. 64, p. 48.
- TSUBOUCHI S. Shinmigaki Imotose Kagami. In: INAGAKI, Tatsurō. **Meiji bungaku zenshū**. 1. ed. Tóquio: Chikuma Shobō, 1969. v. 16.
- YAMADA, B. Musashino. In: ARASHIYAMA, Yūzaburō. **Meiji no bungaku**. 1. ed. Tóquio: Chikuma Shobō, 2001. v. 10.