

NO SANGUE ESCORRIDO: TAKASEBUNE, HAN NO HANZAI E A MORTE¹

IN DRAWN BLOOD: TAKASABUNE, HAN NO HANZAI AND DEATH

Fabio Pomponio Saldanha²

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8655-1334>

Recebido em: 29/04/2020

Aceito em: 12/05/2020

RESUMO: Entendendo a literatura como uma instituição na qual se pode ou não dizer tudo, este trabalho tenta conciliar a essa definição uma problemática discursiva em torno da morte. Os contos selecionados parecem de alguma forma não se opor ao sugerido, porém, trazem complicações tanto para o entendimento da obra quanto para a forma na qual seu conteúdo é narrado, assim, busca-se entender como morte, literatura e ética podem se relacionar em estruturas narrativas que partem de um elemento tão díspar como, por exemplo, o assassinato.

Palavras-chave: Mori Ogai. Shiga Naoya. Ética. Literatura Moderna.

ABSTRACT: *Understanding literature as an institution in which everything can or cannot be said, this work tries to reconcile to this definition a discursive problem around death. The selected stories seem somehow not to oppose what was suggested; however, they bring complications both to the understanding of the work and to the way in which its content is narrated, thus, it seeks to understand how death, literature and ethics can be related in narrative structures that start from an element as diverse as, for example, murder.*

Keywords: *Mori Ogai. Shiga Naoya. Ethics. Modern Literature.*

¹ Este artigo foi apresentado em versão anterior como requisito para composição de nota na disciplina Literatura Japonesa V, no ano de 2017, ministrada pela Professora Doutora Neide Hissae Nagae na Universidade de São Paulo (USP).

² Graduando em Letras (Português-Japonês) pela Universidade de São Paulo (USP).

Apesar de tentadora em um primeiro e nada meticuloso olhar, a relação entre biografia e literatura parece saltar das páginas de qualquer livro, seja qual for seu gênero literário – estamos aqui falando de poemas, contos, romances, crônicas etc. No entanto, baseada na dicotomia história/literatura, na qual a primeira seria o domínio da verdade e, a segunda, o domínio da ficção, estaríamos, de fato, contribuindo para uma produção de conhecimento baseada em uma especulação moderna, determinista³.

Conhecida pela historiografia literária como a corrente do *watakushi shōsetsu*, o Romance do Eu, a escola literária Shirakaba poderia ser tida como exemplo perfeito do dito acima, quando da comparação história/literatura, objetividade/realidade, fato/fetice. No entanto, muito mais do que partindo dessa suposição e tomando-a como verdadeira, este trabalho busca, de certa forma, salientar discussões a respeito de um conto do escritor Shiga Naoya, membro salutar da Shirakaba-ha, comumente associado à ideia do *watakushi shōsetsu*, em que questões autobiográficas não serão, nem minimamente, tocadas; em seguida, o trabalho buscará fazer uma comparação do conto com *Takasebune*, escrito por Mori Ōgai, membro da Yoyu-ha, escritor comumente associado, graças à publicação de seu romance *Vita Sexualis*, como contrário à experiência naturalista no Japão e ao gênero do *watakushi shōsetsu* em si.

Por mais que possa ser considerado estratégia para fugir ou tentar, de alguma forma, romper com a tradição da historiografia literária, o almejado por este trabalho é simplesmente a abertura de outros olhares para a produção literária principalmente do autor filiado à Shirakaba-ha – dado que a produção, não só do foco aqui, mas como da maior parte da escola literária de Shiga Naoya, é extensa; busca-se aumentar o leque de análise, diminuindo a necessidade de se discutir a vida pessoal daquele que assina o texto, voltando-se, particularmente, para os mecanismos intrínsecos ao, e somente ao, texto⁴.

³ Parte-se, neste trabalho, de discussões feitas tanto por Karatani (1993), quanto por Natali (2016), referentes às análises sobre a modernidade. É no período Moderno, tanto na história da literatura japonesa, quanto na latino-americana, que dois conceitos começam a ser utilizados: o de literatura e o de história. Um seria, então, a negação do outro, partindo do princípio que literatura e história são formas discursivas que partem de lados contrários – o primeiro baseado na subjetividade e na ficcionalização do mundo, e, o segundo, no relato objetivo dos fatos como eles são. Assim, quando deparados com um gênero literário baseado na figura do eu, toma-se a discussão como referencialista, ou seja, o anunciador do texto corresponderia àquele que o assina; isso feito dessa forma reduz o escopo de análise pois não se leva em consideração que a produção de um discurso híbrido, rompendo com a dicotomia história/literatura, ao talvez poder falar dos fatos como eles foram sem deixar de lado uma possível ficcionalização do mundo, visando algo. A literatura, assim como a história, assumiriam faces mais complexas frente a um texto que quebraria o molde subjetividade/objetividade, quando lidos primariamente como textos, não como confissões, pessoalismos, ou fatos como relatados.

⁴ Isso não deixa de revelar movimento pessoal feito por quem, aqui, assina e mantém a responsabilidade por tudo aquilo que será dito aqui.

Assim, a escolha de *Han no Hanzai* (O crime de Han) é tomada como uma tentativa de olhar para a produção literária de Shiga Naoya por outros caminhos, como tomados por Dunlop (1992, p.vii): “As histórias de Shiga podem ser divididas em três categorias: aquelas baseadas na experiência e na observação; aquelas que são fiéis ao ideal e à imaginação e aquelas mais, ou menos, autobiográficas”.

Apesar da recusa em discutir a existência da autobiografia ou não, além da necessidade [ou dos motivos pelos quais o *eu* é dito como de alguma forma vista pela crítica como *referencialista*, o conto escolhido para esta análise pode ser definido pelo escopo da segunda categoria – o ideal e a imaginação. Assim, o que se busca é reforçar um tipo de olhar para a narrativa do autor em que o texto, a literatura, possa ser vista como um discurso, assim como também seu conteúdo pode ser lido, como aqui sugerido, pelas vias da Ética, não pelos olhares do outro, mas até mesmo pelas próprias considerações sobre o literário – é possível narrar, de fato, tudo? Ou, de certa maneira, quando a narrativa se encontra perto de momentos grotescos – como a morte e o assassinato –, pode-se considerar o feito como literatura? De que maneira, então, a morte e o assassinato podem conviver sem que outras questões, doravante envolvendo a ética, apareçam?

O segundo conto escolhido, *Takasebune*, é traduzido para o português como *O barco no Rio Takase*, tendo o nome original mantido em traduções como a inglesa. Apesar de se filiarem a movimentos literários diferentes, que pensam, escrevem e lêem a literatura de maneiras díspares, Mori Ôgai entra como autor comparativo porque, dentro de sua ficção histórica⁵, pode-se ver questões parecidas, dado o âmbito da comparação, entre *Takasebune* e *Han no Hanzai*. Mesmo em outros momentos sendo considerado um crítico ao romance do Eu, Mori Ôgai, assim como Shiga Naoya, tem vasta produção literária que atravessa diversas formas e modos de narrar, assim como também a própria motivação do escrever assume maneiras variadas para o autor.

Assim, o que se almeja fazer é comparar, posteriormente a uma mínima apresentação dos textos selecionados, as relações entre a morte e a própria capacidade de narração dos fatos pelos dois autores, buscando sempre, quando possível, enxergar a possibilidade de resposta [ou a recusa da mesma] para as perguntas anteriormente feitas.

Começemos.

⁵ Não é intenção deste trabalho discutir toda a especificidade da obra de Mori Ôgai, nem de Shiga Naoya. Porém, como minimamente exemplificado para o autor da Shirakabaha, Mori Ôgai possui um grande marco em sua carreira literária que é o abandono da ficção [considerado pela fortuna crítica como um ato influenciado diretamente pelo suicídio do General Nori; sobre a influência desse fato na obra, não só de Ôgai, mas também de Natsume Soseki, ver: BARGEN, Doris G. Suicidal honor: General Nogi and the writings of Mori Ôgai and Natsume Sôseki. Honolulu. University of Hawaii Press, 2006], já que o mesmo a considerava uso, mentira. Após trabalhos extremamente diferentes, como *Gan*, *Vita Sexualis*, *Seinen* e *Kaijin*, Mori Ôgai passa a se utilizar do passado, ou seja, da história do Japão como mote, plano de fundo e até ponto de partida para sua escrita – essa parte de sua produção é conhecida como produção histórica: dentre os mais variados contos escritos, duas são as subdivisões – o fato como ele é, ou seja, uma narração reconstruída do que foi determinado acontecimento e, o outro, uma história contada a partir de um fato – *Takasebune* pode ser considerado uma ficção histórica do segundo tipo, já que a existência do barco no Período Edo é suficiente para que Mori Ôgai crie a história de um prisioneiro, além de toda uma estrutura paralela que não se baseia somente no conhecimento de mundo japonês a respeito de sua própria história. Há ainda uma terceira categoria dentro da produção histórica do autor, sendo essa a produção de biografias, majoritariamente ligadas a figuras importantes, selecionadas pelo próprio autor, do Período Edo. Para mais informações a respeito da produção histórica de Mori Ôgai, ver: DILWORTH, David A. & RIMER, J. Thomas. *The Historical Fiction of Mori Ôgai*. UNESCO Collection of Representative Works: Japanese Series. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

||

“Antes disso [a morte da esposa] eu já havia pensado que seria melhor se ela estivesse morta” (SHIGA, 1928, p.349)⁶ é uma das conclusões de Han a respeito de seus sentimentos sobre sua mulher, a sinal, sem nome demarcado; suas únicas características, além da nacionalidade diversas vezes citada no texto, é a família em bancarrota, a acusação de relações incestuosas com o primo e os pés pequenos – começemos por essas.

A esposa de Han era sua assistente de palco e, na manhã de um determinado dia, após uma briga na noite anterior sobre a maneira demorada pela qual a mesma arrumava a refeição do marido, fora morta por ele durante a apresentação na qual eram atiradas, em sua direção, diversas facas. A frase que abre essa seção do trabalho é do próprio protagonista que, mediante o juiz, depois dos inquéritos com o dono do circo e o assistente de palco, é chamado a testemunhar. Tanto Han quanto o assistente de palco dizem que a família da esposa havia entrado em sérios problemas devido às atitudes devassas de seu irmão, que trouxeram instabilidade e a logo consequente quebra dos laços familiares entre os membros – assim, o único que a acompanhava era o primo, responsável pela apresentação dos dois e pelo constante incentivo para o matrimônio.

Dois anos anteriores ao fato que o leva a julgamento, a esposa de Han havia dado a luz. De acordo com o inquerido, o mesmo não havia nascido prematuro, como alegado no depoimento do assistente de palco, mas sim, esse era fruto de uma relação incestuosa entre a esposa e o primo, assim ressaltado: “É claro [que o bebê era fruto de uma relação incestuosa]. O bebê nasceu oito meses após o nosso casamento” (SHIGA, 1928, p.347)⁷. Quando requisitado a responder o porquê, então, de permanecerem juntos, é do réu a seguinte afirmação:

Acho que o primeiro fator era a necessidade de continuar vivendo. Seu irmão mais velho havia destruído completamente o núcleo familiar e era de seu conhecimento que nenhum homem sério aceitaria receber uma mulher que havia sido itinerante. Além disso, trabalhar seria impossível porque ela tinha pés muito pequenos. (SHIGA, 1928, p.348)⁸

Han, ao fim do julgamento, é considerado inocente. Assim, como caracterizado dentro do discurso de Dunlop na obra de Shiga Naoya, estaríamos diante não de algo ocorrido e assistido ou autobiográfico, mas sim de uma produção pautada no ideal e na imaginação. Se, de fato, considera-

⁶ No original: 「その前に死ねばいいとよく思いました。」. Todas as traduções são próprias.

⁷ No original: 「もちろんです。赤児は私の所へ来て八月目に生れたのです。」 - tradução própria.

⁸ No original: 「一つは生きて行く必要からだったと考えます。実家は兄がつぶしてしまいましたし旅芸人の妻だった女を貰うまじめな男のないことを知っているからです。また働くにしても足が小さくてだめだからです。」 - tradução própria.

Os tais pés pequenos são os chamados, como em exposição, pés de lótus. Prática comum na China desde o século X, afligindo no corpo feminino uma lesão intensa que, além de diminuir o tamanho do pé, dificultava a locomoção – assim, a mulher transformava-se, de fato, em alguém que só poderia ser esposa, dona de casa, sem que de fato trabalhasse, ou realizasse qualquer outra ação que exigisse movimentos variados. Para mais informações, além de fotos de uma exposição que circundou o mundo, ver http://www.huffpostbrasil.com/2014/06/18/pes-de-lotus-estas-imagens-expoem-a-realidade-barbara-de-uma_a_21673475/. Acesso em 20 de abril de 2020.

-se a descrição de um julgamento idealizado ou imaginado, aqui, o foco sofre outras indagações, e as mesmas serão, agora, feitas a partir das descrições tanto de Han, quanto do assistente de palco, das características da esposa, assim como das assertivas a respeito dos chineses em geral.

A identidade demarcada pelo próprio assistente de palco em seu depoimento é um traço negativo; “de acordo com o vosso conhecimento, os artistas itinerantes não são os mais conhecidos por seus bons comportamentos” (SHIGA, 1928, p.345)⁹ já mostra uma confirmação da situação precária na qual vivem os imigrantes chineses, dada a publicação do conto. Além disso, os pés de lótus da mulher de Han não parecem, ao desenrolar dessa argumentação, uma crítica aos costumes chineses – nem se busca reforçar alguma noção de destino manifesto pela parte dos japoneses, incorporados na escrita do autor, como uma noção de dever civilizatório da salvação aos entes subalternos no país – mas sim uma confirmação de uma situação de precariedade, depreciação e a própria retirada de traços humanos das personagens: aqui, os chineses retratados no circo já estão em uma rotina, manifestada pelas características da mulher, de extrema pobreza – além de não conseguir ter sequer a chance de imaginar um futuro pelo qual pudesse ter uma vida própria por causa de seus pés, é retirada também a chance de se imaginar em um novo casamento, dada a imagem que o povo do circo tem.

A questão central do conto então parece permanecer gravada nas descrições que, dada à circunstância de um julgamento, podem passar despercebidas. A busca da inocência ou culpa de Han está a todo o momento circundando o texto, já que de fato se acompanha os depoimentos, as narrações dos fatos cada qual na sua versão, mas aquilo que é dito pelo próprio autor do ato a se definir crime ou não, traz para a página da discussão não uma tipografia a ser analisada sobre categorias de textos de Shiga Naoya, mas sim, reflexões que não eram tomadas como centrais na Shirakabaha, como a literatura e a ética. Por serem conhecidos como a corrente do romance do Eu, pouco se diz de fato a respeito de outras circunstâncias das quais não se tangenciam a (auto) biografia ou a descrição do testemunho – obviamente, a criatividade e a imaginação do autor categorizadas por Dunlop e citadas na introdução deste trabalho não são aqui questionadas, mas se busca a todo tempo (re)afirmar que ponto central de uma literatura aqui voltada para a questão da morte não se encerra na consumação de um deleite, mas sim, na necessidade de reflexão sobre os próprios limites da literatura, do narrar e da relação de todo esse construto com a ética, a sociedade e o mundo que lê o produto oferecido.

Assim, o ponto central de *Han no Hanzai* é a inserção de uma crítica dentro de um mundo literário censurado¹⁰. Han foi considerado inocente exatamente por viver em uma condição tangente ao inumano, cuja característica principal era a proximidade da decadência, da vida na qual não se vive realmente algo digno, mas sim, na constante luta e viagem pela busca do mínimo, do necessário para que talvez se possa conseguir ter o suficiente para comer e, dada a constante mudança e o incessante traslado, as relações que as personagens conseguem ter sempre beiram o ataque

⁹ De acordo com o original: 「ご承知のとおり旅芸人というものは決して風儀のいい者ばかりではありません。」 – tradução própria.

¹⁰ Para ver mais sobre a noção de censura e repercussão da literatura no Período Meiji, ver RUBIN, Jay. **Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State**. Seattle: University of Washington Press, 1984

de nervos – assim como descrito no conto, a personagem se encontra em estado de *neurastenia*, intenso desgaste nervoso e mental. Pálido, sem a capacidade de conseguir conviver com sua própria esposa, da qual já desconfiava e não se sentia mais hábil para viver porque, de certa forma, ambos não possuíam mais uma vida – ele por ser imigrante, afastado da sociedade e agora inserido em um casamento que não lhe era mais agradável e ela por ser, além de imigrante e afastada, mulher – o julgamento chega ao fim, e o que existe, de verdadeira questão fulcral para o leitor é a situação para além das bordas centrais da sociedade: afinal, existiria culpa, dada a situação na qual o réu se encontrava? Existiria um modo de responsabilizar alguém que não conseguiria nem mesmo se definir ou não culpado, dado o intenso estado de choque e desumanização no qual o réu se encontrava? Para o autor do texto, não.

Por fim, antes de continuarmos com a relação literatura-morte-ética, será apresentado e minimamente tensionado o conto *Takasebune* para que, já nas conclusões, as pontas soltas pelas questões sejam, por fim, atadas.

III

É no Período Edo (1600-1868), mais delimitado para o Período Kansai (1789-1800), sob a assistência de Matsudaira Sadanobu (1758-1829) na região de Kyoto que *Takasebune* começa. O barco em si é o cenário sobre o qual todo o conto será passado – esse meio de transporte retira de Kyoto aqueles que eram considerados criminosos ou inimigos do xogunato Tokugawa, com a ressalva de que

A maior parte dos criminosos que subiam no Barco Takase eram os conhecidos por suas imprudências, pessoas que cometeram – em grande proporção – crimes sem ter verdadeira intenção. Se fossemos exemplificar de forma simples, tomaríamos como exemplo os casos de duplo suicídio amoroso, nos quais o homem obtém sucesso em matar a mulher, mas de alguma forma ele mesmo sobrevive. (MORI, 2006, n.p.)¹¹

Apesar de ser liberada a presença de um familiar daquele que será levado para o exílio, aquele chamado de Kisuke, um homem de 30 anos de idade, sem nenhum endereço fixo, está sozinho. Somente acompanhado de seu *dôshin*¹², – quem sabe de todo o seu caso e condenação e foi designado especificamente para Kisuke, acompanhando todo o trajeto de Kyoto até o exílio – chamado Haneda Shobei, o acusado de fratricídio, por ter matado seu irmão mais novo, se encontra, nas palavras do acompanhante, calmo, quase como se isso não fosse um navio amontoado de prisioneiros prontos para serem exilados, o réu pudesse sair nasalizando uma música¹³.

¹¹ No original: [高瀬舟に乗る罪人の過半は、いわゆる心得違いのために、思わぬ科を犯した人であった。有りふれた例をあげてみれば、当時相対死と言った情死をはかって、相手の女を殺して、自分だけ生き残った男というような類である。] – tradução própria.

¹² 同心 – subordinado.

¹³ No original, parafraseado: [庄兵衛はまともには見ていぬが、始終喜助の顔から目を離さずにいる。そして不思議だ、不思議だと、心の内で繰り返している。それは喜助の顔が縦から見ても、横から見ても、

É por meio dessa primeira impressão de Kisuke que Haneda tenta se aproximar daquele a quem acompanha. Já é de se notar, até pela citação anterior, o julgamento do *dôshin*, um homem perto dos seus cinquenta anos de idade, com quatro filhos, uma esposa e uma mãe idosa, para com o prisioneiro que está acompanhando. Apesar de não ser extremamente rico e só ter para si próprio o uniforme de oficial e suas roupas para dormir, Haneda é um homem possuidor de privilégios destoantes daquele que está acompanhando – sua esposa é, de acordo com ele, a responsável por não conseguir fazer as despesas baterem com o salário do marido; porém, já que a mesma é advinda de família rica, de fato ninguém na residência dos Haneda passa fome ou dificuldades das quais Kisuke e seu irmão passavam.

Quais eram então essas dificuldades da personagem principal e qual foi, de fato, o seu crime? Assim como Han, sua versão dos fatos só surgirá no meio do conto, causando um intenso desconforto para o oficial que o acompanha, já que, como supracitado, o mesmo tecia diversas teorias a respeito do comportamento de Kisuke. Quando Haneda questiona os motivos pelos quais o futuro exilado está tão calmo, é de pronta vontade e obediência¹⁴ que Kisuke responde: a vida não estaria se tornando um inferno na terra, mas sim, ela estava deixando de ser um. O que vemos no testemunho do acusado de fratricídio é um relato de uma vida agourada pelo sofrimento e pela ausência – sem um endereço fixo, sem uma fonte de renda estável, Kisuke e seu irmão mais novo haviam se tornado órfãos quando crianças, perdendo seus pais para uma grande epidemia.

Após esse fato, os dois órfãos começaram a receber ajuda dos vizinhos, em troca de favores e resoluções de pequenas coisas, assim, os dois começaram a ganhar alguma independência em troca do mínimo para sobrevivência. No entanto, seis meses antes do exílio de Kisuke, quando ambos estavam trabalhando fixamente em uma fábrica, o irmão mais novo havia ficado severamente doente – assim, o mais velho era o responsável por alimentar, cuidar e providenciar o auxílio necessário, contando até com a ajuda de uma senhora vizinha para medicar o irmão, tentando curar seu querido irmão mais novo, de quem jurou nunca se separar. Foi nesse contexto que, um dia, voltando do trabalho, Kisuke encontra seu irmão no chão, envolto por sangue por ter tentado cometer suicídio cortando seu pescoço – como não conseguira de fato realizar um dano grave o suficiente para matá-lo rapidamente, seu irmão pede para que ele o ajude a morrer de forma a sofrer cada vez menos¹⁵ e, depois de muita discussão, Kisuke cede, retira a faca do pescoço de seu irmão e esse

いかにも楽しそうで、もう役人に対する気がねがなかったなら、口笛を吹き始めるとか、鼻歌を歌い出すとかしように思われたからである。] – tradução própria.

¹⁴ Eis aqui outra diferença entre Kisuke e os outros prisioneiros do barco: Haneda considera a obediência de Kisuke, seu respeito, verdadeiros; em contrapartida, quando olha para o resto do barco, ou relembra suas experiências antigas, o *dôshin* vê Kisuke como uma exceção, não só na sua atitude mais respeitosa [tanto que, com o desenrolar do texto, Haneda ignora as condições de hierarquia impostas e chega a chamar Kisuke de Kisuke-san, demonstrando respeito, formalidade] mas como genuína, tudo isso o intriga mais e mais, até que fica sabendo de fato a história do prisioneiro.

¹⁵ “すまない。どうぞ堪忍してくれ。どうせなおりそうにもない病気だから、早く死んで少しでも兄きらしくがさせたいと思ったのだ。笛を切ったら、すぐ死ねるだろうと思ったが息がそこから漏れるだけで死ねない。深く深くと思って、力いっぱい押し込むと、横へすべってしまった。刃はこぼれはしなかったようだ。これをうまく抜いてくれたらおれは死ねるだろうと思っている。物を言うのがせつなくていけない。どうぞ手を借して抜いてくれ” – “Eu sinto muito. Por favor, tenha paciência comigo. Como não vejo chances em melhorar logo, pensei que com a minha morte você ficaria melhor. Quando cortei a traqueia, achei que morreria rápido, mas o ar fica saindo por aqui e eu não consigo morrer. Quando forcei a faca cada vez mais fundo, ela acabou indo para a lateral.... Parece que não quebrou nada. Eu acho que se isso for retirado com jeito, eu conseguirei morrer. Falar as coisas é dolorido demais, por favor! Tire isso de mim com as suas mãos, por favor!” (MORI, 2006, n.p.) – tradução própria.

morre. Dada essa cena, a vizinha idosa, responsável por ajudar Kisuke na medicação de seu irmão, entrava na casa dos dois e, com o irmão todo ensanguentado, cheio de dúvidas, o réu relata sua paralisia e dúvida da seguinte forma:

Como a faca estava apontando para o lado de fora, parecia ter cortado somente aquela parte. Eu mal havia retirado a faca do pescoço dele, quando uma senhorinha entrou em nossa casa, para logo em seguida sair, tendo visto muito pouco e de maneira rasa. Essa senhorinha, que acabou indo em casa para cuidar de meu irmão, chegou quando ele já não estava mais respirando. Da ferida saía um monte de sangue. Foi a partir daí, enquanto eu ainda olhava para o corpo morto do meu irmão, com os olhos semicerrados, que o chefe da vila chegou e me levaram para a prefeitura. (MORI, 2006, n.p.)¹⁶

Quando Kisuke chega ao fim de seu relato, Haneda só consegue pensar que, de fato, o julgamento deverá permanecer aos deuses e à decisão judicial, não conseguindo chegar a uma conclusão que não fosse desafiadora ao decidido de fato – o réu fora considerado culpado e, após seis meses de inquéritos, a cena ainda continuava tão gravada em sua cabeça que conseguiria repeti-la quantas vezes fosse necessário. No entanto, o *dôshin* considerava que o mesmo era inocente e permaneceria de mãos atadas, como já dito, entregando a sua consciência e opinião para qualquer instância maior que a sua, até como possível desengano de consciência. Assim, o conto se encerra com o barco no rio Takase caminhando pela noite escura, seguindo em direção ao exílio.

Questões de literatura e ética, assim como suas interfaces e possíveis [desde que consideradas assim] cruzamentos estão na base desse trabalho. Assim, como considerar essas facetas frente ao relato de Kisuke e a conclusão do texto? Afinal, em termos gerais, quais seriam as discussões pertinentes para encaminhamentos e, na próxima seção, enfim, tornar clara a comparação entre os dois textos?

Takasebune é fruto da produção histórica de Mori Ogai, como supracitado. Isso indica que, de fato, de acordo com suas pesquisas, o transporte de passageiros do período Tokugawa para o exílio existia – mas, por que, então, retratar um caso de dentro do barco? A tese, aqui, se sustenta a partir da descrição da pobreza, da ausência, do relato de Kisuke frente ao seu *dôshin* e como o narrador permite a descoberta dos pensamentos iniciais e como os mesmos se encerram também em Haneda, dado o fim do texto.

O contraste começa, por exemplo, pela própria maneira de se enxergar a situação do exílio – para Kisuke, o exílio não significaria perder alguma raiz ou a base de sua vida, afinal, como o texto em si prova, o exilado não possuía endereço fixo, nem renda fixa, nem família: o suposto inferno do qual todos falavam era a vida de fato deixada para trás. Além disso, vemos a descrição da

¹⁶ No original: “刃が外のほうへ向いていましたから、外のほうが切れたのでございましょう。わたくしは剃刀を握ったまま、ばあさんのはいって来てまた駆け出して行ったのを、ぼんやりして見ておりました。ばあさんが行ってしまってから、気がついて弟を見ますと、弟はもう息が切れておりました。傷口からはたいそうな血が出ておりました。それから年寄衆がおいでになって、役場へ連れてゆかれますまで、わたくしは剃刀をそばに置いて、目を半分あいたまま死んでいる弟の顔を見詰めていたのでございます。” – tradução própria.

regularidade da alimentação, além dos 200 *mon*¹⁷ que lhe foram dados no momento da embarcação: saber que agora não precisaria mais repassar todo o dinheiro que ganhava para as mãos de outrem, tendo necessariamente que retroalimentar um sistema de dívidas [afinal, pagava aquilo que devia e acabava contraindo novas dívidas para conseguir continuar vivendo], e que sua alimentação diária não se tornaria mais algo amenizador das constantes dores advindas dos mais diversos e degradantes trabalhos aos quais se submetia para conseguir sobreviver, Kisuke se enxergava realmente indo em direção a algo melhor do que o obtido até então – independentemente das condições nas quais seria forçado a viver, seu estado não pareceria pior do que a anterior, responsável pelo suicídio do irmão.

Um frente ao Outro, Kisuke e Haneda, demonstram uma tensão que, aqui, parece ser o tema central destacado por Mori Ogai: a pobreza e a distinção, sem nenhuma tomada de consciência ou atitude, perante aquilo levantado diante de si; ou seja, questões de alteridade que pareceriam, contrariamente ao frequentemente acreditado, retratar mais a modernidade do que período no qual de fato a história toma cena. “Voltar no tempo” reconduzindo a história para outros momentos que não o presente é, de fato, uma técnica utilizada, quando se considera a caracterização do Período Meiji¹⁸, para ressaltar uma série de críticas ao seu próprio tempo – as dificuldades do dizer e do narrar com sinceridade, quando não se precisava encobrir o dito, (re)inscrevê-lo em uma série de palimpsestos para que as intenções do texto saíssem da crítica e passassem para uma possível função de deleite do ato de ler, são uma chave em que se pode encarar *Takasebune*: esconde-se no passado para falar sobre o presente, esconde-se a crítica para um conto em que, talvez, o destaque pudesse recair facilmente sobre a vida de Kisuke, sua relação com Haneda, e por aí finalizar o conto e a análise, dada a finitude do momento de leitura.

IV

Quando da entrevista que fez surgir o livro **Essa estranha instituição chamada Literatura**¹⁹, Jacques Derrida afirma que essa é o local no qual se pode dizer tudo. Essa premissa norteou a composição desse trabalho, principalmente quando, observando a abrangência dessa afirmação, podemos ver que ao ser permitido a uma instituição dizer *tudo*, o direito da não-resposta, do *silenciamento*, também não só é possível, como provável.

¹⁷ No sistema monetário do Período Edo, aproximadamente, 5 quilos de arroz.

¹⁸ Como já ressaltado anteriormente, uma época de intensa censura. O próprio autor fora anteriormente censurado pela publicação de seu livro *Vita Sexualis* e, dado o início de sua produção histórica, chega a dizer que abandona o mundo da ficção de vez, considerando-o o mundo da mentira [uso]. Um texto interessante para realizar o contraponto é uma carta enviada por Mori Ogai a uma revista, da qual pedia o desligamento de suas atividades, alegando o intenso cansaço de ser criticado por diversas características de suas obras, destacando as reclamações de que tudo o dito e escrito por ele era ressaltado como reclamação [愚痴] ou sarcasmo [嫌味]. Para mais, ver “Resignation の説[setsu]”. Em: <http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272_19217.html>. Acesso em 20 de Abril de 2020.

¹⁹ Na tradução brasileira, feita por Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014

Ao ser um norte para esse trabalho, o que se buscou sugerir era uma relação intrínseca entre a morte, o silenciamento, a ética e a literatura: dessa forma, questões como a pobreza em *Takasebune*, a exclusão social e tensões relacionadas a aspectos mais profundos do ser humano, como em *Han no Hanzai*, parecem modificar o escopo da literatura, ou exigir dela e do momento da escritura certas condições não tão libertadoras na hora de se garantir o direito de resposta, ou mesmo o de pronúncia. Como fora ressaltado, o Período da escritura dos dois contos, apesar de diferente, trazia para a cena da publicação um cerceamento do *dizer*: Mori Ōgai já havia sofrido diversas represálias em suas obras, chegando até a dizer que a ficção era uma mentira e estaria deixando-a de lado, buscando outras fontes de produção que não algo a ser possivelmente chamado de experiência ou imaginação²⁰; assim também com Shiga Naoya – durante a vida e produção, recebeu críticas, não obteve apoio, teve suas condições de escrita cerceadas e escolheu, assim, um viés de produção que pudesse permitir a liberdade de escrita, com um falseamento do produto final²¹.

A figura do palimpsesto é então importante, visando uma conclusão, nos textos de Mori e Shiga, porque é a garantia de que o texto final traz em si uma série de (re)elaborações, edições, nas quais o fato – seja ele o barco no Rio Takase, ou um julgamento – vai ganhando novas faces e fontes, na medida em que se sai de algo possivelmente ligado a noção de objetividade e permeia o dito, o elaborado, o *feitiche*²² de Bruno Latour. A literatura, como *feitiche*, ganha inúmeras possibilidades de interpretações que, de acordo com o exposto, ficam cerceadas a um número menos abrangente quando pensamos na escritura: Mori Ōgai recorre à reconstrução histórica e Shiga Naoya foca seu texto majoritariamente na produção de um julgamento verossímil, assim, as questões aqui levantadas também estão tão à margem quanto os assuntos a serem tratados pelos próprios autores – para garantir a capacidade de dizer algo, de conseguir realizar assim a atividade crítica, para conseguir comover o leitor na medida em que se espera dele uma série de percepções para de fato entender o texto da maneira com a qual ele foi pensado, é necessário um sacrifício: elabora-se um texto desviado do tema devido à censura, transformando o leque de possibilidades em algo mais abrangente, mas garante-se a possibilidade de publicação.

²⁰ Apesar de ser frase do autor e ter isso como fato em grande parte da produção crítica, chego a discordar da veracidade desse fato. Tratar a literatura como mentira [uso] é reforçar a ideia de que o âmbito da verdade e da objetividade estaria ligado à história, pertencendo a ela e a somente ela o uso dos fatos e da possibilidade de mudança. Durante sua carreira, Mori Ōgai escreveu não só ficções históricas mas também biografias, como a da família Abe – e é assim que o autor encerra sua produção literária, se mantendo mais perto do mundo dos “fatos”. No entanto, considero que, mesmo dentro de sua ficção histórica ou da escolha das personalidades a serem “biografadas”, existe um porquê, uma escolha subjetiva que se transpõe no traço, na escritura: como dito durante a análise de *Takasebune* – utilizar a existência do barco e contar uma história a respeito de um condenado a exílio tão díspar do que seria o conhecimento de mundo estereotipado para um exilado revela algo que está às margens da história hegemônica: mostrar o contraexemplo é conseguir chegar em alguma espécie de crítica, seja ela clara ou não, a respeito da realidade e da segregação entre as pessoas, além do cenário de pobreza que degrada e limita as pessoas às tais margens já referendadas.

²¹ Referenciar a si mesmo em um texto, como o gênero *watakushi shōsetsu*, parece uma estratégia para conseguir continuar dizendo algo mesmo em tempos de censura – são os detalhes, as nuances, as condições fora do livro, no mundo da escritura, que revelariam certamente os porquês das narrativas estarem das formas que estão; como um argumento muito em voga na cena literária: é necessário desconfiar dos autores, é necessário que se veja um pouco mais além da mera relação biografia-literatura e, mesmo que o gênero tenha sido de intensa importância no Japão, para não deixá-lo como simples relação da leitura com a vida daquele que assina o texto buscando só o deleite na leitura, saber reinserir o autor na sua época parece oferecer uma nova chance de leitura para o próprio gênero em si – a literatura como não só deleite, mas como crítica, como força comovedora, assim pontuado, por exemplo, em Wallace (2005).

²² Para o autor, *feitiche* traz em si uma nova categoria que não é dicotômica como a do fato/fetichismo: a palavra é por si só o fato, pois existe, mas é em si algo que também é feito e logo possui características mágicas de elencar inúmeras possibilidades, logo, o fato no texto é um *feitiche*, sendo interpretável, discutível. Ver: LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Tradução de Sandra Moreira. Bauru: EDUSC, 2002.

Ética, morte e literatura relacionam-se nos textos escolhidos a partir da ideia de que, dentro do próprio texto, é necessário que uma crítica explícita não tenha voz para permitir que o produto final possa circular, logo, foca-se em um ou outro aspecto que garanta a publicação, correndo-se o risco de que as possibilidades de interpretação divirjam, no entanto, de acordo com o entendimento deste que escreve, é essa a verdadeira capacidade mágica, de *feitiche*, do texto: a liberdade de interpretação mesmo nos momentos de maior restrição.

Referências

BARGEN, Doris G. **Suicidal honor: General Nogi and the writings of Mori Ôgai and Natsume Sôseki**. Honolulu. University of Hawaii Press, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DILWORTH, David A. & RIMER, J. Thomas. **The Historical Fiction of Mori Ogai**. UNESCO Collection of Representative Works: Japanese Series. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

DUNLOP, Lane. “Translator’s Preface”. In NAOYA, Shiga. **Shiga Naoya: The paper door and other stories**. Tradução de Lane Dunlop. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1992.

HUFFPOST Brasil. “Pés de lótus”: estas imagens expõem a realidade barbara de uma tradição antiga”. Em: <www.huffpostbrasil.com/2014/06/18/pes-de-lotus-estas-imagens-expoem-a-realidade-barbara-de-uma_a_21673475/>. Acesso em 20 de Abril de 2020.

KARATANI, Kôjin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Tradução de Brett de Bary. Londres: Duke University Press, 1993.

LATOURET, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Tradução de Sandra Moreira. Bauru: EDUSC, 2002.

MORI, Ôgai. “Takasebune”. Disponível em <www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45245_22007.html>. Acesso em 20 de Abril de 2020.

_____. “Resignation no setsu”. Em: < [HYPERLINK “http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272_19217.html” www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272_19217.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272_19217.html)>. Acesso em 20 de Abril de 2020.

NATALI, Marcos. **A literatura em questão**. Tese de Livre Docência: Universidade de São Paulo, 2016.

RUBIN, Jay. **Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State**. Seattle: University of

Washington Press, 1984.

SHIGA, Naoya. “Han no Hanzai”. Disponível em <<https://archive.org/details/shiga-naoyashu00shiguoft>>. Acesso em 2 de Abril de 2020.

WALLACE, David Foster. “Pense na Lagosta”. In: **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Edição eletrônica, n.p.