

# REFLEXÕES SOBRE O CONTO *HELL SCREEN*, DE AKUTAGAWA RYÛNOSUKE

## REFLECTIONS ABOUT AKUTAGAWA RYÛNOSUKE'S TALE *HELL SCREEN*

---

Loriana Andrade da Silva Ferreira<sup>1</sup>

### RESUMO

A ideia de inferno ou de um mundo inferior para onde os mortos vão está presente em muitas culturas/religiões. Tendo isso em vista, pretende-se, neste estudo, fazer breves considerações sobre a visão japonesa do inferno e, a partir disso, fazer algumas reflexões sobre o conto *The Hell Screen*, de Akutagawa Ryûnosuke, discorrendo sobre as técnicas narrativas utilizadas, como metanarrativa, por exemplo, e elementos culturais encontrados no conto. Pretende-se, ainda, tendo como viés alguns teóricos da Literatura Fantástica, discorrer sobre elementos que possivelmente fazem com que o conto se encaixe nessa categoria.

**Palavras-chave:** Literatura japonesa. inferno. Akutagawa Ryûnosuke.

### ABSTRACT

*The idea of hell or an underworld where the dead go is present in many cultures / religions. With this in view, it is intended in this study make brief remarks about the Japanese view of hell and, from that, make some reflections on the short story “The Hell Screen” by Akutagawa Ryûnosuke, talking about the narrative techniques, as metanarrative , for example, and cultural elements found in the story. It is also intended, having as bias some theorists of Fantastic Literature, to discuss elements that possibly make the tale fit into this category.*

**Keywords:** Japanese Literature. hell. Akutagawa Ryûnosuke.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É sabido que toda cultura tem uma visão particular sobre a questão pós-morte. O inferno, de modo específico, geralmente faz parte dessas visões, como um lugar de sofrimento e punição para onde os mortos vão. Cada religião ou cultura tem um ideal de inferno diferente, para algumas, todas as pessoas vão para lá, para outros, o inferno é destino de apenas alguns.

Isso fica muito claro quando se pensa no arquétipo<sup>2</sup> do além, que tem como símbolos os mundos íferos como o Hades e o inferno cristão, por exemplo. Ao pensar neste arquétipo, percebe-se que toda cultura tem uma visão sobre o além, sobre o evento pós-morte, o que vai mudar de uma para outra é a sua mitologia/simbologia. Para a cultura clássica, por exemplo, todos os mortos iam para o mundo inferior, o Hades, que era um lugar físico, inclusive. Nesse sentido, dentro dessa noção do além, nos é interessante, agora, discorrer sobre a visão do Inferno na cultura japonesa, para que essa percepção nos possibilite refletir sobre o conto escolhido.

O inferno japonês, ou *Jigoku*, é baseada na concepção budista (*Naraka*) e semelhante à concepção chinesa (*diyu*) de inferno.

O *Jigoku* seria subdividido em várias regiões, que são regidas por reis diferentes. Cada uma dessas regiões é destinada para pecados diferentes, e, quanto mais grave o pecado, maior a tortura. De tempos em tempos, as pessoas têm direito a julgamentos diante dos reis para ver se elas podem ser liberadas do *Jigoku*. Durante esses julgamentos, conta-se com a colaboração dos vivos através de orações e preces.w

---

<sup>2</sup> A noção de arquétipos foi criada pelo psicanalista Carl Gustav Jung. Para ele, são imagens criadas pelo social através da vivência (mesmo que inconsciente) de todos. Eles são imutáveis, o que muda são os símbolos e mitos, suas expressões.



FONTE: <http://matthewmeyer.net/blog/2014/03/02/jigoku-japanese-hell/>

No entanto, o que mais se destaca referente a essa visão é quão cruéis e múltiplas as torturas podem ser no Inferno japonês. Atrocidades inimagináveis são cometidas contra aqueles que mataram, mentiram, etc. Na imagem acima, pode-se observar claramente a ideia de tormento: fogo em todos os lugares, pessoas sendo cortadas ao meio, sendo espetadas, etc. Deste modo, pode-se concluir que o *Jigoku* é um lugar<sup>3</sup> de extrema violência, rigor e martírio.

Levando-se em conta a temática inferno e cultura japonesa, o conto *Hell Screen*, do renomado escritor Akutagawa Ryûnosuke, foi escolhido para ser fruto de uma reflexão geral. Primeiramente, objetiva-se relacionar aspectos descritos no conto com os elementos culturais acima retratados. Em seguida, pretende-se discorrer sobre princípios da narrativa do conto e sobre algumas possíveis interpretações. Refletiremos, levando em conta teóricos como Todorov e Ceserani, sobre aspectos, inclusive narrativos, que tornam a obra fantástica.

<sup>3</sup> Não confundir com lugar físico.

Para tanto, foi feita uma leitura bastante atenta do conto, assim como estudos culturais sobre a crença japonesa no que se refere ao inferno. Realizaram-se, ainda, leituras complementares que foram substancialmente importantes para a compreensão e, portanto, para a construção dessas reflexões.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

Dois autores serão aqui fundamentais: Todorov e Ceserani. Todorov, procurando definir o que é o fantástico, aborda sua condição principal, seu âmago: a hesitação.

A partir da análise de algumas histórias fantásticas, ele vai expor as principais condições de um texto fantástico. Primeiramente, o autor evidencia que o fantástico consiste na experiência de um indivíduo que apenas conhece leis naturais diante de fatos sobrenaturais. Ele reitera que muitos teóricos do fantástico – apesar de algumas diferenças – defendem, assim como ele, que o fantástico consiste na ruptura da vida real pelo inexplicável.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sem sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2008, p. 30)

Portanto, o fantástico existe nessa incerteza. A partir do momento que se opta por uma, entra-se em um outro gênero (maravilhoso, estranho). A hesitação é o que dá vida ao fantástico, “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico” (p 36). A partir disso, deixa-se o questionamento: de quem deve ser essa hesitação: do leitor? Do personagem? De ambos?

Ele esclarece que há hesitação de ambos, mas apenas a do leitor é uma condição essencial. Para ele, essa é a primeira exigência e, geralmente, está associada à hesitação de um personagem (através da representação deste). Grande parte das vezes há hesitação de ambos os lados, embora a do personagem seja facultativa.

Além disso, o autor vai dizer que textos alegóricos e poéticos não podem ser fantásticos, já que o leitor, no que tange à sua interpretação textual, já sabe que aqueles elementos insólitos (ele usa o exemplo de animais que falam) devem ser interpretados de maneira diferente, ou seja, eles sabem que aquilo já detém uma significação pré-determinada fazendo com que, portanto, não haja hesitação.

Outro ponto abordado por Todorov foi a questão do medo. Segundo ele, o sentimento de medo e de perplexidade está frequentemente ligado ao fantástico, mas não deve ser considerado uma condição fundamental. Ele argumenta que é muito complicado definir um gênero baseando-se no “sangue-frio” do leitor, ou seja, não se pode definir um gênero através dos sentimentos das pessoas, porque eles são muito diversos.

Por fim, ele faz algumas considerações contrárias a algumas definições de fantástico de alguns teóricos. Um dos pontos mais importantes é a questão de não relacionar o fantástico como o oposto da representação fiel da liberdade, já que, conforme mencionado anteriormente, há muito mais elementos a serem considerados na construção de uma definição.

Filipe Furtado, apesar de algumas divergências, traça algumas reflexões sobre o fantástico que dialogam com as de Todorov. Para ele, a centralidade do fantástico é elemento metaempírico, que recobre as manifestações denominadas sobrenaturais e aquelas que podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todos partilham de um traço em comum: permanecem inexplicáveis.

Ele vai dizer que “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais.” (FURTADO, 1980, p. 19). Por permanecerem inexplicáveis, fazem surgir a ambiguidade na narrativa, que corresponde ao que Todorov chama de hesitação. A definição do caráter fantástico de uma obra estaria sujeita à permanência da ambiguidade na mesma. Inclusive, a narrativa seria a responsável em conferir essa ambiguidade, fazendo com que, portanto, o narrador e os personagens tenham elevada importância na construção do enredo.

Por seu turno, as personagens são muitas vezes os elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade e, sobretudo, a suscitar uma leitura que reflita, particularmente pela forma como reagem perante tudo o que a acção lhes destina e pelo esquema de relações (características do gênero, como se verá adiante) em que estão integradas. (FURTADO, 1980, p. 38)

Já Ceserani elabora um panorama contendo elementos comuns e sistemas temáticos do modo fantástico, enfatizando que não existem elementos exclusivos de qualquer modali-

dade literária. Para ele, o que, de fato, caracteriza uma modalidade literária é uma combinação particular de estratégias retóricas, narrativas e temas.

Dentre esses, alguns nos serão bastante importantes, como a narração em primeira pessoa, a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, a vida dos mortos, o envolvimento do leitor (surpresa, terror). Sobre o último, o autor afirma:

o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores.” (CESERANI, 2006, p. 71)

O conto *Hell Screen* foi escolhido por ser possível observar nele vários desses elementos, permitindo, logo, um estudo baseado nas teorias fantásticas. Destaca-se que o conto foi trabalhado na língua inglesa porque não foi encontrada uma tradução para o português.

### 3 O CONTO

Conta-se sobre Yoshihide, um pintor que era conhecido por sua arrogância e por ter aparência e comportamentos extremamente estranhos, fazendo com que as pessoas o assemelhassem a um macaco.

He was stunted in growth, and was a sinister-looking old man, all skin and bones. When he came to the Grand Lord’s mansion, he would often wear a clove-dyed hunting suit and soft head-gear. He was extremely mean in nature, and his noticeably red lips, unusually youthful for his age, reminded one of an uncanny animal-like mind. (...) Some slanderous people said that he was like a monkey in appearance and behavior, and nicknamed him “*Saruhide*” (monkey hide).<sup>4</sup> (AKUTAGAWA, 1961 p. 32)

<sup>4</sup> Ele foi prejudicado no crescimento, e era um homem velho de aparência sinistra, só pele e osso. Quando ele chegou à mansão do Grande Lorde, ele costumava usar um terno de caça tingido de cravo e um chapéu macio. Ele era extremamente mau de natureza, e seus lábios visivelmente vermelhos, extraordinariamente jovem para sua idade, lembrava um tipo de animal estranho. (...) Algumas pessoas caluniosas disseram que ele era como um macaco em aparência e comportamento, e o apelidaram de “*Saruhide*”. [Tradução nossa] *Saru* quer dizer “macaco” em japonês.

Yoshihide, apesar de ser visto como um animal, tinha um grande amor: sua filha. Mas ele era tão mal visto que, ao aparecer um macaco na mansão de Lorde Horikawa, onde ela servia, eles o batizaram com o nome do pai da moça, de modo que, igualando-o a um animal, estavam insultando-o e ridicularizando-o.

O clímax do conto se revela quando fica claro que o amor do pintor concorria com o amor do Lorde Horikawa pela moça. Este é o ponto principal em que os dois entram em desacordo, pois Yoshihide deseja veementemente que sua filha volte para casa e o Lorde jamais permitiria, pois é apaixonado por ela.

No momento mais crítico da relação entre os dois, o Lorde pede que Yoshihide pinte em uma tela imagens do inferno. A partir de então, o pintor vive apenas para pintar esse quadro. Para tanto, tortura vários de seus aprendizes, pois, segundo ele, “As a rule, I can’t paint anything but what I have seen”<sup>5</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 62).

A partir daí eventos macabros começam a acontecer, principalmente entre ele e seus aprendizes. A fim de ver o que precisava pintar, Yoshihide protagoniza eventos que estão em uma linha tênue entre o real e o sobrenatural. Aqui podemos encontrar o que Todorov chama de hesitação e Filipe Furtado, de ambiguidade: há uma incerteza sobre os fatos ocorridos, o que se sabe é apenas que os aprendizes ficaram em estado de terror diante do acontecido. Vejamos um exemplo:

At first was only a voice. But presently it turned gradually into disconnected words groaned out like a drowning man under water. “What? Do you tell me to come? ... Where to? ... Come where to? ... Who is that says, ‘Come to Hell. Come to the burning Hell.’ Whoever is this? Who could it be but? (AKUTAGAWA, 1961, p. 47-48)<sup>6</sup>

A natureza do fato acima é incerta. O que de fato aconteceu? Com quem Yoshihide estava conversando? Era uma alucinação? Era com algum ser do Inferno? Por que ele disse que sua filha estava no Inferno? Ele teria prenunciado a sua morte ou teria sido apenas uma coincidência fruto de sua imaginação? Muitas perguntas, poucas respostas. Aqui encontra-se um ponto que, conforme o que Todorov defende, pode definir o conto como fantástico.

Por fim, como ele só pinta aquilo que vê, Yoshihide pede ao Lorde que queime uma carruagem de luxo com uma mulher dentro, para que ele possa, finalmente, finalizar sua obra.

<sup>5</sup> Como regra, eu não posso pintar nada que eu não tenha visto. [Tradução nossa]

<sup>6</sup> No início era apenas uma voz. Mas, em seguida, transformou-se gradualmente em palavras desconectadas, gemeu como um homem se afogando debaixo de água. “O que? Você me diz para vir? ... Para onde? ... Venha para onde? ... Quem é que diz, ‘Venha para o Inferno. Venha para o inferno ardente. “Quem é este? Quem poderia ser mas? [Tradução nossa]

O Lorde concorda e, momentos antes de colocar fogo na carruagem, ela é aberta de modo que o pintor vê a mulher que está lá dentro: sua filha. A carruagem pega fogo, Yoshihide fica em estado de agonia, mas à medida em que o fogo toma conta, ele entra em um certo estado de êxtase. Certo tempo depois, ele finaliza sua obra prima e se suicida.

Outro elemento fantástico presente na obra é o medo/terror: por se tratar de uma história tão obscura, com a presença de elementos sugestivamente sobrenaturais e também elementos que representam o inferno, algo que de natureza já dá medo às pessoas. Possui, assim, como eixo temático o além-mundo e a escuridão.

### 3.1 A REPRESENTAÇÃO REALISTA DO INFERNO E O HORROR

Inúmeras vezes o narrador, ao falar de Yoshihide, revela que ele é conhecido por suas obras realistas. Contudo, mesmo estando ciente disso, ele não esconde a surpresa e o horror ao ver a pintura do Inferno, tamanho o realismo da obra. Ao descrever a tela, o narrador reproduz, também, características marcantes do *Jigoku* e mostra como uma representação bem feita dele causa horror a quem vê, pois o *Jigoku* é um lugar extremamente temível, e sua reprodução deve, portanto, causar tal impacto. Em vários momentos, ele afirma que a tela representa um retrato vivo das cenas do inferno e por isso se diferenciava de outras obras:

“The *hell screen* was a consummate work of art, presenting before our eyes the vivid and graphic portrayal of the terrible scenes of Hell. First of all in its designs, his painting of Hell was quite different from those of other artists.”<sup>7</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 42)

Para comprovar sua fala, ele segue descrevendo as cenas vistas na tela, que, por sua vez, se relacionam com a concepção de Inferno descrita nas considerações iniciais deste artigo – os reis, as montanhas, o fogo.

In a corner of the first leaf of the screen on a reduced scale were painted the ten Kings of Hell and their households while all the rest consisted of terrible flames of fire roaring and eddying around the Mountain of Swords and the Forest of Lances, which, too, seemed ready to blaze up and melt away into flames. Accor-

<sup>7</sup> A pintura do inferno era uma obra consumada de arte, apresentando diante de nossos olhos o retrato vívido e gráfico das terríveis cenas do inferno. Primeiramente, em seus intuitos, sua pintura do Inferno foi bastante diferente daqueles de outros artistas. [Tradução nossa]



dingly, except for the yellow and blue patches of the Chinese-designed costume of the infernal officials, wherever we might look, all was in blazing flames, black smoke swirling around and sparks shooting up like burning gold dust fanned in a holocaust of fire.<sup>8</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 42-43)

Em seguida, ele reafirma o horror que a obra causa e reitera o fato de ela se diferenciar das obras comuns sobre o Inferno:

This brushwork alone was sufficient to startle the human eye. The criminals writhing in agony amidst the consuming Hell fire were not like those represented in ordinary pictures of Hell.<sup>9</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 43)

Para incrementar sua descrição e mostrar quão fidedigna a obra é, ele descreve inúmeras torturas que são visíveis na obra, assim como acontece no *Jigoku*. Após mencionar várias delas, ele conclui dizendo que “There were so many varieties of torture suffered by sinners in numerous categories”<sup>10</sup>. (AKUTAGAWA, 1961, p. 44).

Para finalizar, ele menciona a pior tortura de todas, a que causa mais horror nos observadores: a da mulher na carruagem em chamas. Para ele, a imagem representa a variedade de torturas existentes no Inferno em chamas e é tão horrenda que só de olhar para ela é possível escutar o choro das almas condenadas.

This figure of the agonizing court lady in the ox-carriage consumed by the flames was the utmost in ghostly representation of the thousand and one tortures in the burning hell. The multifarious horrors in the whole picture were focused on this character. It was a master work of such divine inspiration that no one could have looked at her without hearing in his ears the agonizing outcries of the condemned souls in pandemonium.<sup>11</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 44)

<sup>8</sup> Em um canto da primeira folha da tela em uma escala reduzida foram pintados os dez reis do Inferno e suas famílias, enquanto todo o resto consistiu em chamas terríveis de fogo circulando ao redor da Montanha das Espadas e da Floresta de Lanças, que, também, pareciam prontas para inflamar e derreter em chamas. Assim, exceto para as manchas amarelas e azuis do traje chinês dos funcionários infernais, onde quer que possamos olhar, tudo estava em chamas, redemoinhos de fumaça preta ao redor e faíscas atirando-se como a queima de pó de ouro se espalharam em um holocausto de fogo. [Tradução nossa]

<sup>9</sup> Estas pinceladas só foram suficientes para chocar o olho humano. Os criminosos se contorcendo em agonia no meio do fogo do inferno consumindo não eram como os representados em imagens comuns do Inferno. [Tradução nossa]

<sup>10</sup> Havia tantas variedades de torturas sofridas pelos pecadores em numerosas categorias. [Tradução nossa]

<sup>11</sup> Esta figura da dama da corte agonizando na carruagem consumida pelas chamas foi o máximo em representação fantasmagórica das mil e uma torturas no inferno ardente. Os múltiplos horrores em toda a imagem centraram-se sobre este personagem. Era uma obra-prima de tal inspiração divina que ninguém poderia ter olhado para ela sem ouvir em seus ouvidos os gritos de agonia das almas condenadas em pandemônio. [Tradução nossa]

### 3.2 NARRATIVA

Todo o conto é narrado em primeira pessoa e isso não consta como um fato aleatório. Ceserani já havia alertado que esse é um elemento comum ao fantástico. Este fato traz à tona a questão da perspectiva. Quando se narra algo em primeira pessoa, explora-se somente a visão do narrador, vê-se tudo como ele acha que é ou que deveria ser. Se for do interesse dele, pode omitir informações para que os leitores tenham uma visão comprometida – muitas vezes a visão que ele deseja – dos personagens. Furtado explica a importância disso para a manutenção da existência da ambiguidade do elemento meta-empírico, que, segundo ele, confere à obra o caráter de fantástico. Pode-se dizer que o narrador é homodiegético e autodiegético, já que é testemunha e personagem, respectivamente.

(...) o narrador coincidente com uma personagem será talvez, quando bem utilizado, o elemento mais próprio a insinuar-se junto do destinatário da narrativa de modo a conduzi-lo à perplexidade perante as ocorrências nela encenadas. Adiante discutido com maior detalhe, o narrador-personagem consegue geralmente tal objetivo, quer através das constantes intervenções no discurso que lhe podem ser atribuídas enquanto sujeito da enunciação, quer pela actuação que é susceptível de desenvolver na história se nela for instituído como actor. (FURTADO, 1980, p. 39)

O narrador se apresenta como um antigo servo do Lorde Horikawa e conta a história que ele próprio vivenciou. Castro (2016, p. 3) afirma que “A witness narrates the *Hell Screen* in first person. This witness has an objective in mind when telling the story, it is because of it that he decides what to tell and how to do it; it is his starting point”.<sup>12</sup>

Entender que o narrador conta apenas o que convém para ele é muito importante para compreender a construção dos personagens. Os dois personagens principais são descritos como completamente opostos: de um lado, o grande Lorde Horikawa, respeitado e admirado; do outro, Yoshihide, desprezado por todos. Nota-se claramente essa divergência nas seguintes descrições:

The Grand Lord of Horikawa is the greatest lord that Japan ever had. Her later generations will never see such a great lord again.<sup>13</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 29)

<sup>12</sup> Uma testemunha narra *Hell Screen* em primeira pessoa. Esta testemunha tem um objetivo em mente ao contar a história, é por isso que ele decide o que dizer e como fazê-lo; é o seu ponto de partida. [Tradução nossa]

<sup>13</sup> O Grande Lorde de Horikawa é o maior senhor que o Japão já teve. Suas gerações posteriores nunca vão ver um grande senhor como tal novamente. [Tradução nossa]

Anyhow, he [Yoshihide] was unpopular with everybody who knew him.(...) Really he was not only mean to look at, but he had such shocking habits that they made him a repellent nuisance to all people. For this he had no one but himself to blame. Now let me mention his objectionable habits. He was stingy, harsh, shameless, lazy, and avaricious. (...) <sup>14</sup>(AKUTAGAWA, 1961, p. 36)

Sendo servo do Lorde por mais de 20 anos, fica claro quem ele privilegia em seu enredo, não só pelas descrições generosas que faz, mas também por omitir algumas de suas atitudes que são um tanto quanto condenáveis. A exemplo disso temos a cena seguinte, em que fica implícito um abuso sexual, mas que fica no terreno do provável e do incerto, já que o narrador encobre algumas informações:

I watched the beautiful girl in the moonlight. Then suddenly aware of flurried footsteps of a man receding into the dark, as if I could point him out, I asked, “Who is it?” The girl, biting her lips, only shook her head silently. She appeared to feel deep chagrin. (...) With the tips of her eyelashes full of tears, she was biting her lips harder than ever. (...) On account of my inborn stupidity, I can understand nothing but what is as clear as day. So not knowing what to say, I remained rooted to the spot (...). I could not find in my heart to question her anymore. Troubled with an uneasiness of mind for having seen something which I should not have, and feeling ashamed – of whom I didn’t know – I began to walk back to where I had come from. <sup>15</sup>(AKUTAGAWA, 1961, p.60)

A questão da oposição construída entre os personagens será de extrema importância para compreender algumas teorias interpretativas discutidas mais adiante.

Concordando com Castro (2016, p. 5), já está estabelecido que o narrador tem claras intenções ao contar a história, é por isso que ele a conduz do modo que melhor convém para os seus objetivos. Seguindo nessa linha de pensamento, temos ainda dois recursos usados pelo narrador: os rumores e a metanarrativa.

<sup>14</sup> De qualquer forma, ele [Yoshihide] era impopular com todos que o conheciam. (...) Realmente ele não era apenas ruim de olhar, mas ele tinha hábitos tão chocantes que fizeram dele um incômodo repelente para todas as pessoas. Por isso, ele não tinha ninguém além de si mesmo para culpar. Agora deixe-me mencionar seus hábitos desagradáveis. Ele era mesquinho, áspero, sem vergonha, preguiçoso e ganancioso. (...) [Tradução nossa]

<sup>15</sup> Eu vi a menina bonita sob o luar. Então, de repente ciente de passos agitados de um homem recuando para a escuridão, como se eu pudesse apontá-lo, perguntei: “Quem é?” A menina, mordendo os lábios, sacudiu a cabeça em silêncio. Ela parecia sentir profundo desgosto. (...) Com as pontas dos seus cílios cheios de lágrimas, ela estava tremendo os lábios mais do que nunca. (...) Por conta de minha estupidez inata, eu não posso entender nada que não esteja claro como o dia. Portanto, sem saber o que dizer, fiquei preso ao chão (...). Eu não poderia encontrar em meu coração para interrogá-la mais. Incomodado com uma inquietação de espírito por ter visto algo que eu não deveria, e sentir vergonha - de quem eu não sabia - eu comecei a caminhar de volta para onde eu tinha vindo. [Tradução nossa]

A primeira estratégia ocorre inúmeras vezes durante todo o conto. Sempre que conta sobre um boato, concomitante a isso faz questão de desacreditá-lo. Mas por que citar rumores para depois desprezá-los? Vejamos os exemplos a seguir:

The rumor that the Grand Lord, enamored of the girl's beauty, summoned her servicee in the face of her father's strong disapproval, may probably have originated **in the imagination of those who were acquainted with such circumstances.**<sup>16</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 40)

There-after rumor spread all the more that the Grand Lord was enamored of the girl. Some say that the whole history of the hell-screen may be traced to her refusal to comply with the Grand Lord's wishes. **I do not believe that this could be truth.**<sup>17</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 41)

Most people accepted the rumor that his motive was to carry out his vengeance against his thwarted love. But his real underlying intention must have been design to chastise and correct the perversity of Yoshihide who was anxious to paint the screen even if it involved the burning of a magnificent carriage with the sacrifice of human life. **That was what I heard from the Grand Lord's house.**<sup>18</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 75) [grifos nossos]

Ficou claro que o narrador, por ser um antigo servo do Lorde, favorecia-o em suas descrições. Durante todo o conto constrói-se a ideia de oposição de lados – Lorde Horikawa e Yoshihide – e o narrador manifesta-se visivelmente a favor do primeiro. Acrescentando a isso a questão da perspectiva da primeira pessoa e o fato de que o narrador narra conforme suas intenções, conclui-se que a sua escolha por utilizar rumores foi totalmente proposital.

O narrador apresenta-se como alguém que presenciou todo o ocorrido no tempo passado e, portanto, possui total credibilidade sobre a veracidade dos fatos. Logo, quando ele afirma que não acredita que tal rumor pudesse ser verdade, ele espera induzir o leitor a acreditar em sua opinião. Rumores são boatos criados por pessoas que não participaram da

<sup>16</sup> O rumor de que o Grande Lorde, enamorado da beleza da menina, convocou seu serviço em face da forte desaprovação de seu pai, provavelmente pode ter se originado na imaginação daqueles que estavam familiarizados com tais circunstâncias. [Tradução nossa]

<sup>17</sup> Depois disso o rumor se espalhou ainda mais que o Grande Senhor estava apaixonado pela menina. Alguns dizem que toda a história da pintura do inferno pode ser atribuída a sua recusa em cumprir com os desejos do Grande Lorde. Eu não acredito que isso poderia ser verdade. [Tradução nossa]

<sup>18</sup> A maioria das pessoas aceitou o rumor de que seu motivo era para levar a cabo sua vingança contra o seu amor frustrado. Mas sua verdadeira intenção subjacente deve ter sido projetada para castigar e corrigir a perversidade de Yoshihide, que estava ansioso para pintar a tela mesmo envolvendo a queima de uma carruagem magnificente com o sacrifício de vida humana. Isso foi o que eu ouvi da casa do Grande Lorde. [Tradução nossa]

história e, conseqüentemente, não a conhecem verdadeiramente. Isso fica claro no primeiro trecho quando ele fala que um rumor provavelmente se originou de imaginação. No segundo ele já afirma que não acredita em determinado rumor, e no terceiro diz que ouviu algo de dentro da casa do Lorde. Ou seja, ele tenta enfraquecer a credibilidade dos rumores dando sua opinião como alguém que viveu a história e, portanto, tem autoridade para contá-la.

Pode-se pensar, então, que o narrador apresenta alguns fatos em formato de rumor justamente para desacreditar essas informações e, em seguida, acrescentar seu parecer que, aparentemente, se torna mais válido, já que presenciou tudo. É uma estratégia persuasiva que colabora com a intenção do narrador, que é privilegiar a imagem de seu senhor.

Outro artifício utilizado por ele, simultaneamente ao outro, foi a metanarrativa, também muito importante para consolidar seus propósitos. Ela consiste em o narrador falar de sua própria obra ou do processo de construção dela durante a própria narrativa, como se estivesse dialogando com o leitor. Vejamos:

It should be recalled that the Lord took the girl into his good graces because he had been impressed with her filial piety which led her to make a pet of the monkey, and not because he was an admirer of the charms of the gentle sex, as rumor had it. There were some justifiable ground for the rumor, but about these subjects I may have the opportunity of talking further later when I find more time. Now let me limit my description to saying that the Lord was not a personage to fall in love with such a lowly girl as a painter's daughter, no matter how charming she was.<sup>19</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 35)

Neste trecho, inicialmente, ele relata um rumor – técnica previamente discutida. Em seguida, logo após dizer que este rumor, em específico, poderia ter algum indício de verdade, ele diz que quando tiver mais tempo falará do assunto, limitando-se, no momento, a dizer que o Lorde não era o tipo de personagem que se apaixonaria por uma menina como a filha de um pintor. Ao dizer para o leitor que irá discorrer sobre assunto quando tiver tempo, o narrador deixa subentendido que o tópico em questão não tem importância, levando-o a pensar da mesma maneira. Analisemos, ainda, as seguintes passagens:

<sup>19</sup> Devo lembrar que o Lorde tomou a menina em suas boas graças, porque ele tinha ficado impressionado com a piedade filial que a levou a fazer um animal de estimação do macaco, e não porque ele era um admirador dos encantos do sexo frágil, como dizia-se. Havia algum terreno justificável para o rumor, mas sobre esses assuntos eu posso ter a oportunidade de falar mais tarde, quando eu encontrar mais tempo. Agora deixe-me limitar a minha descrição a dizer que o Lorde não era um personagem para se apaixonar por uma menina tão humilde como a filha de um pintor, não importa quão encantadora ela era. [Tradução nossa]

Now setting aside the girl for the time being, let me tell you about her father, Yoshihide.<sup>20</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 36)

Now let me mention his objectionable habits.<sup>21</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p.37)

I am afraid that what I have told you does not convey to you a clear idea of his extreme absorption, I cannot, at this time, tell you the particulars but I will tell you some of the notable instances.<sup>22</sup> (AKUTAGAWA, 1961, p. 46)

Nos dois primeiros momentos ele deixa um assunto de lado para falar sobre Yoshihide. No terceiro, não estando convencido de que o leitor tenha compreendido totalmente a profunda absorção do pintor durante a criação da tela, ele decide que vai contar alguns casos.

Fica visível que o narrador tenta, sempre que possível, voltar a narrativa para as descrições horrendas de Yoshihide. Além disso, ele afirma que não tem tempo para falar sobre o assunto, mas ainda assim vai narrar alguns episódios: processo contrário ao anterior, ao falar que não tem tempo, mas mesmo assim vai se dedicar à questão, o narrador leva o leitor a acreditar que aquilo é importante e verdadeiro, fazendo-o acreditar em seus relatos e descrições.

Deste modo, pode-se concluir que o narrador se utiliza da metanarrativa para influenciar o leitor, dizendo-lhe o que é interessante ou não saber. Juntamente com a técnica dos rumores, ele constrói a imagem que deseja de seus personagens.

### 3.3 A METAMORFOSE

Todorov, ao falar sobre os temas do eu, afirma que a metamorfose consiste num tema comum ao fantástico. Castro (2016), em seu estudo sobre o conto *Hell Screen*, aborda intensamente a questão da metamorfose entre os personagens.

Primeiramente pode-se ver a transformação do Lorde. No início, visto como uma pessoa muito grandiosa, tão grandiosa que ninguém nunca seria igual a ele. Com o decorrer dos acontecimentos, nota-se sua transfiguração. Por causa de sua paixão pela filha do pintor, ele se torna uma pessoa baixa, que se deixa levar pelos sentimentos egoístas e toma atitudes um tanto quanto sombrias.

<sup>20</sup> Agora, deixando de lado a menina por um momento, deixe-me falar de seu pai, Yoshihide. [Tradução nossa]

<sup>21</sup> Agora deixe-me mencionar seus hábitos condenáveis. [Tradução nossa]

<sup>22</sup> Receio que o que eu disse a você não lhe transmite uma idéia clara de sua extrema absorção. Não posso, neste momento, dizer-lhe os detalhes, mas vou dizer-lhe alguns dos exemplos notáveis. [Tradução nossa]

Em seguida, proveniente de uma dualidade, a metamorfose entre Yoshihide pai e Yoshihide macaco é bem perceptível. No início, o pai, apesar de suas características aparentemente infelizes, nutria um amor muito grande por sua filha; o macaco, como qualquer animal, possuía características bestiais. No entanto, no decorrer da história, percebe-se uma inversão de papéis. O pai, durante sua profunda absorção para pintar a tela, se desligou de tudo, até da única pessoa que amava. Para suprir seu lugar, o macaco começou a ter atitudes de pai. A exemplo disso temos a cena do provável estupro, em que o macaco procura ajuda para a menina e se mostra totalmente inquieto. Outra cena muito esclarecedora sobre essa transformação é a cena final, da carruagem. Ao perceber quem era a mulher dentro da carruagem, o macaco fica extremamente agoniado, apreensivo e perturbado com a situação. Em contrapartida, o pai entra em estado de êxtase com a vista da carruagem em chamas, como se não fosse a própria filha, tão amada antes, que estivesse prestes a morrer. Castro (2016, p. 10) conclui afirmando “What we have then, between Yoshihide and Monkey Yoshihide is an exchange: the human turns into an animal, while the animal turns into a human”.<sup>23</sup>

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme os autores estudados e a partir das reflexões construídas, pode-se dizer que o conto *Hell Screen* é literatura fantástica por causa de seus vários elementos: a hesitação, a temática do além, o medo e o terror, a obscuridade do tema e do enredo, a narrativa em primeira pessoa.

Murakami (1996) afirma que *Hell Screen* é uma obra prima. Isso se dá pelas técnicas narrativas utilizadas por Akutagawa. Primeiro a questão do contraste entre personagens – Lorde e Yoshihide. Depois, as metamorfoses: a do Lorde, de um grande homem para alguém fraco e vingativo, que se deixou levar por uma paixão; e a troca de papéis entre os Yoshihides (pai e macaco).

Além de evidenciar aspectos da crença japonesa no que se refere ao inferno – os elementos presentes na tela, o horror causado por ela, etc – ele constrói o texto com maestria, utilizando recursos que conduzem o leitor gradativamente diante dos fatos.

<sup>23</sup> O que temos então, entre Yoshihide e Macaco Yoshihide é uma troca: o ser humano se transforma em um animal, enquanto o animal se transforma em um ser humano. [Tradução nossa]

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKUTAGAWA, R. “The *hell screen*”. In: \_\_\_\_\_. **Japanese short stories**. Transl. Takashi Kojima. New York: Liveright Publishing Corporation, 1961. p. 29-77
- CESERANI, Remo. Procedimentos formais e sistemas temáticos do Fantástico. In: CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ufpr, 2006. p. 67-88.
- CASTRO, Manuel Cisneros. **Characters Metamorphoses in Akutagawa Ryûnosuke’s *Hell Screen***: A literary analysis. Disponível em: <[http://www.academia.edu/2482615/Characters\\_Metamorphoses\\_in\\_Akutagawa\\_Ryûnosuke\\_s\\_Hell\\_Screen\\_A\\_literary\\_analysis](http://www.academia.edu/2482615/Characters_Metamorphoses_in_Akutagawa_Ryûnosuke_s_Hell_Screen_A_literary_analysis)>. Acesso em: 01 maio 2016.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Jigoku**: Japanese Buddhism. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Jigoku>>. Acesso em: 28 mar. 2016.
- MEYER, Matthew. **Jigoku: Japanese Hell**. Disponível em: <<http://matthewmeyer.net/blog/2014/03/02/jigoku-japanese-hell/>>. Acesso em: 28 mar. 2016.
- MURAKAMI, Fuminobu. **Ideology and narrative in modern Japanese Literature**. The Netherlands: van Gorcum, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008