



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

CURSO DE LETRAS – JAPONÊS

GABRIEL DE OLIVEIRA FERNANDES

ABE KOBO:
IDENTIDADE FRATURADA E GÊNESE DA FICÇÃO CIENTÍFICA JAPONESA

BRASÍLIA

2011

GABRIEL DE OLIVERIA FERNANDES

ABE KOBO:
IDENTIDADE FRATURADA E GÊNESE DA FICÇÃO CIENTÍFICA JAPONESA

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em Letras – Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Ernesto Atsushi Sambuichi.

BRASÍLIA
2011

GABRIEL DE OLIVERIA FERNANDES

ABE KOBO:
IDENTIDADE FRATURADA E GÊNESE DA FICÇÃO CIENTÍFICA JAPONESA

Exploração da prosa de Abe Kobo através de sua vida, estilo e de seu uso da ficção científica.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

02 de dezembro de 2011.

Ernesto Atsushi Sambuichi, UnB

(Orientador)

Ronan Alves Pereira – Doutor – UnB

Tae Suzuki – Pós-Doutora – UnB

BRASÍLIA

2011

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus avôs e avós que, talvez não completamente de propósito, me deram uma mente aberta, curiosidade e o desejo de sempre ser original.

AGRADECIMENTOS

Àqueles que me auxiliaram e apoiaram durante todo o tortuoso percurso deste trabalho: A Donatella Natili, por ter me ajudado a dar forma ao caos inicial desta monografia. A Tae Suzuki, por ter acreditado em mim e no meu tema quando nem mesmo eu conseguia. A Ernesto Sambuichi, por ter visto em meu trabalho o potencial de mudança que me inspirou a começá-lo. Finalmente a Camila Koda, por ter me ajudado com a aquisição do segundo conto traduzido aqui e à minha família, por ter evitado tentar entender o que passa pela minha cabeça.

RESUMO

FERNANDES, Gabriel. **Abe Kobo: Identidade Fraturada e Gênese da Ficção Científica Japonesa**; Prof^o. Orientador Ernesto Atsushi Sambuichi; Brasília: UnB, 79 p., Monografia.

O presente trabalho objetiva a exploração da prosa do autor japonês Abe Kobo através da análise biográfica, temática e estilística de sua obra. Analisa os temas de alienação e busca de identidade em sua obra através da tradução do conto *Akai Mayu*, de 1950. Além disso, objetiva identificar, no estilo analítico do autor, os elementos que o ajudaram a fazer crescer no Japão o interesse pela ficção especulativa, usando como base a tradução de trechos do conto *R62go no hatsumei*, de 1953. Finalmente, pretende servir como estímulo para futuros trabalhos sobre o autor no Brasil.

Palavras-chaves: Abe Kobo, Literatura Pós-Guerra, Ficção Científica.

ABSTRACT

FERNANDES, Gabriel. **Abe Kobo: Fractured Identity and Genesis of the Japanese Science Fiction**; Prof. Advisor: Ernesto Atsushi Sambuichi; Brasília: UnB, 79 p., Monograph.

This paper has as an objective the exploration of the prose of Japanese author Abe Kobo through the analysis of his life, themes and narrative style of his works. It analyses the themes of alienation and the search for identity in his work through the translation of the short story *Aki Mayu*, of 1950. Furthermore, identifies in the author's analytical style, the elements that assisted him in making the Japanese interest in speculative fiction grow, using as foundation for that discussion the translation of excerpts of the short story *R62go no hatsumei*, of 1953. Finally, it intends to work as stimulus for future works on the author in Brazil.

Key Words: Abe Kobo, Postwar Literature, Science Fiction.

SUMÁRIO

Dedicatória	i
Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Introdução	1
Cap. I - Abe Kobo –Uma Identidade Fraturada	3
Cap. II - Casulo Vermelho (Tradução do conto <i>Akai Mayu</i>)	12
Cap. III - A Parede que Abe Kobo Construiu	18
Seção 1 – As Temáticas e Estilo	18
Seção 2 – Surrealismo	22
Seção 3 – Marxismo	24
Seção 4 – Síntese Ideológica	26
Cap. IV - A Gênese da Ficção Científica Japonesa	31
Seção 1 – Primórdios Especulativos	31
Seção 2 – A Ficção Científica de Abe Kobo	35
Conclusão	47
Bibliografia	50
Anexo – Texto Original – <i>R62go no Hatsumei</i>	52

INTRODUÇÃO

Sob o sol escaldante, um entomólogo sobe as dunas varridas pelo vento, deixando pegadas de curta vida. O ano é 1964 e a cena acima passa na tela do 17º Festival de Cannes. O filme de Teshigahara Hiroshi, *Suna no Onna*, ganha o Prêmio Especial do Júri neste ano e abre os olhos do mundo para o trabalho do autor do roteiro e da obra que o inspirou: Abe Kobo.

Prolífico autor do pós-guerra, dedicou-se, durante sua longa carreira, a diversas mídias: de contos a livros, do teatro ao cinema, até mesmo de fotografias a composições musicais. Seus temas eram envoltos na eterna busca por identidade após a guerra e a alienação do indivíduo em uma sociedade cada vez mais consumista e burocrática. Seu estilo invocava em sua formação médica uma prosa analítica, cientificista. Diferente da maioria dos autores anteriores, não se apegava à tradição japonesa como afirmação da identidade, aspecto talvez propiciado por sua infância fora do Japão, na Manchúria. Cosmopolita, foi influenciado pelos mais diversos autores estrangeiros e conterrâneos. Devido ao interesse tardio em sua obra, apareceu aos olhos da literatura mundial apenas depois de *Suna no Onna*, e passou a ser estudado desta obra em diante. Ignorando assim suas obras fundadoras, o Ocidente perde com a compreensão simplista deste artista complexo.

Dividido em quatro capítulos, o presente trabalho começa com uma contextualização dos eventos e aspectos fundadores da prosa de Abe. O primeiro capítulo é dedicado ao estudo da biografia do autor, de eventos históricos que o autor viveu às alianças que fizera, sempre usando suas obras publicadas como fio condutor de sua vida. Antes de passar para a discussão estilística do autor, no capítulo três, apresenta-se a tradução de um de seus primeiros contos: *Akai Mayu (Casulo Vermelho)*, de 1950. A tradução do conto será usada como base para a discussão que se dará no terceiro capítulo, o estilo e as temáticas do autor. Sempre se pautando no conto, devido à possibilidade de extrair deste os protótipos dos aspectos principais que regem sua obra, o estudo estilístico dividirá a obra de Abe em quatro partes, dividido cronológica e ideologicamente. Começando com uma visão geral das temáticas recorrentes e seu estilo, passa para uma discussão do surrealismo, na segunda parte, que reger seu período fundador até seu ingresso no Partido Comunista Japonês, onde seu foco passa a

ser os ideais marxistas estudados na terceira parte. A quarta parte é dedicada ao distanciamento do marxismo, pontuado por *Suna no Onna* e a subsequente criação de uma filosofia própria, refinando tudo que havia sido usado em sua retórica até então.

A segunda metade do trabalho será dedicada a um aspecto bem peculiar da prosa de Abe Kobo, a ficção científica. Tomando como base, para a discussão dos aspectos marcantes de sua prosa especulativa, a tradução de trechos do conto *R62go no hatsumei (A Invenção R62)* de 1953, esse trabalho não só mostrará o papel da prosa de Abe na gênese desse novo tipo de gênero, mas mostrará uma breve cronologia do gênero antes de Abe e as principais repercussões de sua obra. Indo além de um trabalho meramente expositivo, usar-se-á de dois ensaios escritos pelo próprio Abe Kobo sobre a explosão na popularidade da Ficção Científica (*SF no ryûkô ni tsuite*, de 1962, publicado no *Asahi Shinbun*) e sobre a controvérsia e o dilema dessa prosa especulativa (*SF kono nadzukegataki mono*, de 1966, publicado na *S.F. Magazine*), fechando assim a discussão de seu período com o gênero.

O objetivo do presente trabalho é o de tentar identificar como a voz analítica de Abe Kobo fez nascer no Japão o interesse pela ficção especulativa e como sua voz única abordou o tema recorrente da busca de identidade no Japão moderno. Além disso, tentará ser de estímulo para demais pesquisas acadêmicas sobre a obra de Abe Kobo. Como o crítico Hisaki Yamanouchi notou, Abe foi “provavelmente o primeiro escritor japonês cujos trabalhos, não tendo qualidades distintamente japonesas, são de interesse ao Ocidente por sua relevância universal” (Yamanouchi, p. 153). Embora Abe deva muito aos existencialistas ocidentais, sua originalidade em aplicar esse pensamento à sociedade japonesa faz dele autor ímpar. Suas personagens se encontram em dilemas entre o real e o imaginário e externam sentimentos de uma sociedade assolada por uma sociedade tecnológica e urbanizada.

CAPÍTULO I

ABE KOBO – UMA IDENTIDADE FRATURADA

Abe Kobo (1924-1993), para aqueles que se interessam em estudá-lo, traz uma grande contradição. Enquanto, por um lado, ele às vezes representa toda uma geração de japoneses, alienados e subordinados pelo rápido crescimento econômico do país após a guerra, por outro lado, ele é considerado um dos mais cosmopolitas e internacionais autores do pós-guerra, sendo assim o autor “menos japonês” dentre seus contemporâneos (Gibeau, 1996, p.4). Essa qualidade pluralista do trabalho de Abe abriu espaço para que o Ocidente o estudasse e, incrivelmente, a reputação que ele possui em seu país é definida pela recepção de seu trabalho no Ocidente. O Japão sempre o considerou um "autor internacional", por seu sucesso e influências, um dúbio elogio que fez com que seu trabalho fosse ignorado por críticos japoneses (Mostow, 2003, p.194). Para entendermos essa contradição e os elementos fundadores de sua ideologia e estilo cosmopolita, uma compreensão de sua biografia se faz necessária.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Japão se viu em uma luta para se reerguer. Colocado sob os holofotes do mundo de repente, o país lutou para sobreviver à escassez de alimentos e recursos, à inflação descontrolada e à ocupação norte-americana. Com a ajuda desses ocupantes, o Japão conseguiu se reerguer, ultrapassando sua prosperidade de outrora. Após a Guerra da Coreia, com a desmilitarização, perda de território e dissolução dos *zaibatsu* (os conglomerados empresariais), redistribuiu-se a renda do país, o que começou a permitir ao Japão produzir novos bens de consumo, influenciados pelo estilo de vida americano que era injetado no país. Inteligentemente investindo a renda que crescia gradualmente nesta época, o Japão continuou a expandir-se exponencialmente durante os anos 1960, devido à massiva importação de empresas. De um ponto de vista social, essa foi uma época de grandes mudanças, dúvidas e inseguranças. A rápida ascensão, e os novos meios de vida introduzidos, deram aos japoneses a possibilidade de pensar além da usual luta pela sobrevivência, mas acabou por sobrecarregá-los com uma realidade estranha. Além disso, foi durante a ocupação

norte-americana no Japão que o Partido Comunista Japonês, do qual Abe Kobo faria parte, foi legalizado.

Entretanto, 38 anos antes de publicar sua *magnum opus*, *Suna no Onna*, Abe Kobo nascia em Tóquio. Um dos maiores nomes da literatura de vanguarda japonesa, Abe teve uma criação bem incomum, o que promoveu fundamentais diferenças entre seu estilo e o de seus contemporâneos. Mostow também elucida que, embora seja hoje considerado um dos romancistas canônicos de sua geração, Abe sempre rejeitara tais rótulos, sendo assim considerado um dos autores independentes do pós-guerra (Mostow, 2003, p.193). Abe auxiliou na construção da obra do pós-guerra japonês, com uma sintaxe direta e imagens complexas. Tendo ganhado popularidade em ambos os lados da Cortina de Ferro, mesmo sendo marxista, ao fim de sua vida e com suas obras dos anos 1960 ainda bastante populares, foi cogitado para o Prêmio Nobel (O’Neil, 2004, p.12). Mas a criação de seu estilo cosmopolita e complicado em sua simplicidade veio bem antes.

Nascido em 7 de março de 1924, filho de Abe Asakichi e Yorimi, com o nome de Abe Kimifusa, para mais tarde, em seu intuito de se globalizar, optar por uma leitura chinesa dos ideogramas de seu nome (Iles, 2000, p.26), Abe Kobo era interessado em “matemática, entomologia e as traduções de ficção científica, que entravam no país durante essa época”, desde criança (O’Neil, 2004, p.12). Durante sua infância, Abe contava a seus amigos histórias de Poe e de sua própria autoria e estudou pintura abstrata ao invés das artes japonesas tradicionais. Devido ao seu pai ser médico e ter sido chamado para trabalhar na Escola de Medicina da Manchúria, seus primeiros 16 anos de vida foram passados na então semicolônia japonesa na China. Com o fim da Guerra Russo-Japonesa, em 1905, o Japão assinou o Tratado de Portsmouth, o que dava ao país o controle da empresa ferroviária de Mukden (cidade na Manchúria), no leste chinês. A guarda japonesa que monitorava a ferrovia começou a agir na cidade em si, saindo do escopo de seu propósito. Com essa autonomia inesperada em mente, a China se preparou para acertar seu domínio sobre o leste chinês. Em resposta a isso, em 1931, um grupo de soldados japoneses, tentando se adiantar a um ataque chinês, sabotou a própria estação rodoviária japonesa, alegando ter sido ação chinesa.

Esse ataque deu ao Japão pretexto para invadir a Manchúria e, após batalhas quase que inteiramente unilaterais (uma batalha deixou 500 chineses e apenas dois japoneses mortos), a China aderiu a uma política de não-resistência. Com diversos problemas acontecendo ao mesmo tempo na China, o governo chinês não podia concentrar os esforços na Manchúria e apelou à Liga das Nações para que o Japão retirasse suas tropas da Manchúria. O Japão rejeitou a decisão da Liga das Nações de retirada e pediu para negociar diretamente com o

governo chinês, sem muito êxito. Em março de 1932, o Estado fantoche de *Machukuo* foi estabelecido e em 1933, devido à rejeição da Liga das Nações de reconhecê-lo como nação independente, o Japão saiu da Liga (Beasley, 2000, p. 169-175).

É nesse país controverso que Abe Kobo vive, e alguns de seus contos expressam a frustração que os japoneses na Manchúria tiveram que passar e a identidade que tiveram de criar. Devido à sua vida longe do Japão, ele não desenvolve os ideais de *furusato* (a ligação com o país de origem) e a devoção ao imperador, tão comum ao ideário japonês, fazendo dele um dos “primeiros autores a se pautar por um descarte quase completo da tradição japonesa”, um comportamento que seria comum na literatura pós-guerra (Horvat, 1973, p.8). Em 1937, começou a guerra com a China, e em 1941, Abe retornou para Tóquio, com 17 anos, e recebeu treinamento militar e entrou na escola Seijou. Durante esse período, Abe incorpora filosofia a suas leituras já ecléticas e favorece a leitura de obras ocidentais, em contraste com as japonesas. Esse hábito continuou com ele após a guerra começar e até sua entrada na Universidade Imperial de Tóquio, em 1943, onde, por insistência de seu pai, estudou medicina com especialização em ginecologia.

Diferentemente de demais autores da época, Abe Kobo nunca recebeu educação literária, embora sua mãe tenha estudado literatura japonesa e participado do movimento literário do proletariado, durante os anos 1920, o que influenciou Abe quanto às suas tendências marxistas e sua entrada no Partido Comunista mais tarde. Suas influências foram as mais diversas, desde clássicos japoneses a modernos ocidentais, mas admitiu que seu conhecimento de literatura japonesa era escasso quando comparado com a literatura européia. Cosmopolita, Abe recebe fortes influências de autores de fora, dentre os quais Rabelais, Sartre, Beckett, Camus, Rilke e Poe deixam uma marca tangível em sua prosa. Além disso, um período de afinidade com movimentos esquerdistas e grupos surrealistas, uma admiração eterna por Kafka e pela filosofia ocidental de Heidegger, Nietzsche e Jaspers estão entre as influências estéticas e filosóficas de Abe. Segundo Justin Wintle, o reflexo disso se dá em sua preocupação com matéria, conceito e significado, com o real e irreal, em seu humor negro e frequentes motivos surrealistas, como a metamorfose (Wintle, 2002, p. 2).

Em 1944, pensando que o Japão perderia a guerra em breve, ele forjou um atestado médico com o diagnóstico de tuberculose para sair da universidade e voltar para Manchúria. O amigo com quem fugira morre, nesta época, de tuberculose e inspira assim o protagonista da primeira obra de Abe. Um ano depois, seu pai morre de cólera. Após a guerra, ele e sua família são repatriados e ele continua seu estudo, mas nunca se sobressai na área, “a pressão de se formar em medicina tendo se dissipado com a recente morte do pai” (O’Neil, 2004,

p.12). Ao invés de estudar medicina, sua volta a Tóquio trouxe consigo uma paixão pela escrita e pelo cenário artístico do pós-guerra. Segundo Shields, em seu livro *Fake Fish*, a falta de entusiasmo pela vida médica fez com que a universidade só o deixasse se formar, em 1948, se ele concordasse em nunca praticar medicina (Shields, 1996, p.34).

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe consigo dúvidas e insegurança e, para o Japão, esse impacto foi talvez ainda mais forte. Para um país que começava a crescer economicamente, a necessidade de reconstruir todas as suas maiores empresas foi um compromisso que devastou a nação. Aliado a isso, a crescente importação da cultura ocidental abalou a visão japonesa de si mesmo e do mundo, obrigando os japoneses a reconstruir a identidade do país, modelando-a para o novo mundo. Uma nova constituição foi introduzida, a figura do imperador mudou, o Japão não mais podia entrar em guerras, a mídia continuava com uma forte censura. Em sua escalada para a recuperação, o Japão começou uma caçada contra o comunismo. Na literatura, todos os autores que haviam começado a escrever antes da guerra e continuaram após ela sofreram uma transformação, às vezes pequena, na maioria das vezes grande. Abe Kobo, como se pode perceber através de suas obras de alienação e reclusão, sempre foi um autor que se posicionou à margem da sociedade e nação japonesas. O fim da guerra trouxe um novo impacto que o deixou ainda mais excluído, o Japão perdia com a guerra suas colônias na China, enquanto reconstruía o Estado. Assim, Abe perdia ambos seus lares, um politicamente e outro identitariamente (Mostow, 2003, p.194).

Ao voltar para Tóquio, Abe percebe a popularidade da ideologia marxista entre seus contemporâneos, em resposta ao militarismo da guerra. Em 1947, Abe Kobo escreve uma coleção de seus poemas chamada *Mumei Shishuu* (Poemas Anônimos), como homenagem a todos que perderam suas casas, foram exilados no deserto ou morreram depois que o Japão perdeu o controle da Manchúria. Foi o seu primeiro trabalho literário, publicado com seu próprio dinheiro, a despeito de sua pobreza. Seu interesse em literatura o faz participar de diversas reuniões literárias de vanguarda e, em uma destas, ele conhece sua futura esposa, Yamada Machiko (Abe Machi), com quem se casou no mesmo ano. Ela logo se tornou artista e *designer* de *sets* de filmagem, fazendo várias ilustrações para os trabalhos mais tardios de seu marido. Juntos tiveram uma filha, Abe Neri, que nasceu em 1954.

Um ano depois de se casar, mostra sua primeira obra, *Owarishi Michi no Shirube ni* (No Semáforo ao Fim da Rua) para seu professor de alemão, que havia sido mentor de alguns dos principais nomes da "facção pós-guerra", os mais vociferantes reformistas literários da época. Seu professor então mostrou a primeira parte da obra para seu amigo, Haniya Yutaka, editor da revista *Kindai Bungaku*. A publicação seriada da obra foi descontinuada por falta de

dinheiro, mas foi passada para a revista *Kose*, editada por Hanada Kiyoteru, que publicou como a primeira obra completa de Abe, em 1948. É a estória de um homem com tuberculose que se exila na Manchúria. Para O’Neil, a obra foi, em sua essência, uma forma de suportar a perda de seu amigo, através da exploração do desespero existencial e da perda de identidade (O’Neil, 2004, p.14). Embora os trabalhos dessa época não apresentem nenhum aspecto distintivo, há um fascínio pela drástica mudança estilística por que Abe passaria apenas um ano depois.

Após a guerra, Abe começou a experimentar várias teorias sócio-artísticas. É nesse ano, 1948, que Abe se alia ao grupo literário *Yoru no kai* (Associação da Noite), um grupo vanguardista fundado por Hanada (ensaísta, crítico, roteirista e cronista) e Okamoto Tarô (escultor fascinado por obras primitivas). O grupo juntava figuras literárias, filosóficas e políticas com o objetivo de juntar a arte vanguardista com a literatura pós-guerra, confluindo gêneros diferentes, apesar dos efeitos da especialização, despolitização e da cultura consumista japonesa. Abe foi fortemente influenciado e influenciou o líder do grupo, integrando o conceito de *Koubutsushugi* (Mineralismo), proposto por Hanada, em sua prosa surrealista. Durante as reuniões do grupo, Abe conheceu grandes figuras marxistas japonesas e logo bifurcou o grupo com o poeta Hiroshi Sekine, criando o *Seiki no Kai* (Grupo do Século). Em ambos os grupos, os membros concordavam que o surrealismo era o melhor veículo para a narrativa política. Hanada advogava que um “distanciamento do humanismo renascentista era necessário e seu conceito de mineralismo trazia um ideal de materialismo onde haveria igualdade entre seres animados e inanimados”, e apenas o surrealismo poderia trazer essa visão (Cornyetz, 2007, p.80). Além disso, foi através do próprio Hanada que Abe conheceu a teoria artística da unificação dos opostos em sua oposição, teoria que os surrealistas europeus haviam criado poucos anos antes. Hanada influenciou Abe, ainda, em fazê-lo virar-se para o mundo externo e tentar capturar os elementos inconscientes da realidade em um esforço de perceber a “realidade total” (Matson, 2007, p.1).

Em 1949, Abe publica o conto *Dendorokakariya* (Dendrocacalia), sob a forte influência de Hanada, através de seus ensaios surrealistas, além de Breton e Kafka. O conto é visto como “a primeira e melhor resposta aos pedidos do movimento vanguardista” (Gibeau, p.8). Nele, um homem chamado Komon torna-se lentamente uma planta. A narrativa rica em detalhes e descrições gráficas mostrava o poder da prosa de Abe, enquanto as idéias incorporadas no texto eram fortemente influenciadas pelos ensaios de Hanada. Esse fascínio com o surreal segue Abe por vários anos e trabalhos, nunca realmente desaparecendo de sua obra, mas diminuindo em ênfase. Em 1950, publica o conto *Akai Mayu* (Casulo Vermelho,

cuja tradução constitui o segundo capítulo deste trabalho), que ganha no ano seguinte o prêmio de Literatura Pós-Guerra, e é único quando comparado com os demais trabalhos de Abe neste período, adiantando muitos dos problemas e estilos que ele endereça em seus trabalhos mais tardios. Este conto, em conjunto com *Taberu no Tou no Tanuki* (O Texugo da Torre de Babel), *Mahou no Chouku* (O Giz Mágico), *Jigyō* (Empreendimento) e *S. Karumashi no Hanzai* (O Crime do Sr. S. Karuma), foram, em 1951, compilados na coletânea *Kabe* (A Parede) que ganhou o prêmio Akutagawa do mesmo ano. Todos os contos tratavam, de uma forma ou de outra, de preocupações existenciais e trazem influências de Fyodor Dostoevski, Martin Heidegger, Karl Jaspers, e Franz Kafka.

Abe se aliou a vários grupos políticos de artistas. Em 1951, ele filiou-se ao Partido Comunista Japonês, sendo um ávido membro. Sua exploração de movimentos esquerdistas melhorou sua consciência literária e política. Embora não haja muitas traduções dos contos de Abe feitos nessa época, sua jovialidade e idealismo continuam claramente em suas obras mais famosas. Em seus primeiros trabalhos, conforme Bolton analisa, Abe desenvolveu um estilo de realismo tingido com tons de surrealismo e o irracional. Entre 1950 e 1955, ele focou em personagens sem nome e sem lar, em cidades impessoais sendo transformadas, tema este reminescente de Kafka (*A Metamorfose*, 1915). A Transformação em Abe Kobo poderia ser tanto uma força positiva levando a um novo estilo de vida, ou uma força negativa destruindo a psique. 1953 trouxe *R62 no hatsumei* (A invenção R62, trechos do qual estão presentes no último capítulo deste trabalho), que traz fortes tons de marxismo em uma prosa de ficção científica. Mas, para Abe Kobo, ciência e tecnologia nunca estão removidas da fantasia, sendo que elas são apenas mais uma forma de gerar um resultado inesperado que pode desestabilizar nosso senso comum cotidiano e nos ajudar a ver o mundo sob uma nova luz (Bolton, 2009, p.27).

Em 1955, ano caracterizado pela consolidação política japonesa (com a criação do Partido Liberal Democrático e legalização do Partido Comunista), Abe Kobo é, então, chamado como representante da *Shin Nihon Bungaku* e *Kokumin Bungaku Kaigi* na Conferência Checa de Escritores e viaja pelos Bálcãs, Alemanha Oriental e França. Em 1957, publica *Touou o Iku – Hangaria Mondai no Haikei* (Viajando pela Europa Oriental – background do problema húngaro), com base em suas viagens do ano anterior e critica o Partido Comunista Japonês por não reconhecer que possam haver contradições sociais em sociedades socialistas. Esse diário de viagem, mais tarde, levaria à sua expulsão do Partido, em 1962.

Logo após sua expulsão do Partido, Abe escreve o que viria a ser considerada sua obra prima, *Suna no Onna*. Essa obra foi responsável por fazê-lo ser visto como autor maduro tanto no Japão quanto fora. Nessa estória kafkiana, Niki Junpei, um entomólogo, decide ir até as dunas do litoral para procurar um inseto que colocaria seu nome em uma enciclopédia. Contudo, acaba caindo em uma armadilha que o prende como se ele fosse o inseto em questão. Ele passa a viver com uma mulher que vive sozinha no fundo de um poço de areia. Todas as noites eles devem encher baldes de areia para evitar que a vila que se encontra nesse poço seja soterrada. A obra mostra a evolução de um estado de alienação social do protagonista para a aceitação de uma realidade que, embora no começo pudesse parecer inútil, ao fim se mostra mais prestativa que sua vida regida por documentos, na capital. Nessa obra, Abe usa todas as emoções possíveis. “De orgulho a medo, de desejo sexual ao desespero. Fazendo com que o protagonista e o leitor reflitam sobre a absurdez da condição humana” (Rimer, 1991, p.179). Após ganhar o prêmio Yomiuri daquele ano, a obra atraiu o diretor Teshigahara Hiroshi, que já havia trabalhado com Abe e continuaria trabalhando. A partir de então, sua popularidade novelística dos anos 1960 é trocada por um reconhecimento de suas contribuições para o teatro e cinema, com seu Estúdio Abe Kobo e suas trocas com o diretor.

Abe sempre fora um revolucionário disciplinado, incorporando em seu estilo as normas do realismo socialista e o documentarismo exigido pelo discurso marxista, embora repudiasse o realismo ingênuo, como O’Neil mostra. Foi um realista crítico, fazendo os leitores não acreditarem em si mesmos. Esse questionamento da realidade diária foi o que interessou Abe na Ficção Científica, que ele começou a escrever durante os anos 1950 (O’Neil, 2004, p.14). Entre 1958 e 1959, a revista *Sekai* serializa *Dai Yon Kanpyouki* (A Quarta Era Interglacial), publicando a primeira obra completa de Ficção Científica do Japão. Abe, após escrever *Dai Yon Kanpyouki*, não escreveu mais ficção puramente científica, sempre atento às limitações dos gêneros literários. Contudo, se esforçou para escrever prosa acessível e popular, com uma qualidade que incitava a sensibilidade e muitas vezes voltou aos clichês da ficção científica e nunca abriu mão do estilo analítico e objetivo. Em suas obras, imagens surpreendentes são mostradas através de monólogo interno e sua simbologia resiste a significado único.

Seus protagonistas estão freqüentemente presos, incapazes de viver plenamente dentro ou fora da sociedade. Em *Suna no Onna*, o protagonista é preso em uma existência sem propósito, devendo expulsar toda a areia que tenta afogá-lo. No fim, ele finalmente aceita a liberdade que o vórtice lhe dá, em contraste com a sua antiga vida na cidade. Em *Tanin no Kao* (A Face de Outro), obra de 1964 e adaptada para o cinema por Teshigahara em 1966, o

protagonista é desfigurado e passa a usar uma máscara para tentar reentrar na sociedade, mas a máscara começa a tomar sua personalidade à medida que ele tenta seduzir sua mulher enquanto a usa. Em *Moetsukita Chizu* (Mapa Arruinado), de 1967, Abe mostra que a única forma de ser livre é na dissolução do ser ao fazer um detetive, ao procurar por um homem desaparecido, percebe que ele mesmo está perdido. Em *Hako Otoko* (O Homem-Caixa), de 1974, o protagonista foge da sociedade ao vestir uma caixa, tornando-se um ninguém, mas mesmo assim ele não consegue ser feliz. Em *Mikkai* (Encontro Secreto), obra de 1977, a esposa do protagonista é abduzida em uma ambulância e desaparece em um grande hospital cuja burocracia frustra os personagens e os deixa como não-pessoas. Em *Dai Yon Kanpyouki*, o mundo se vê à beira de uma enchente calamitosa e engenheiros genéticos criam um humano aquático, para sobreviver ao cataclisma. Isso gera um sentimento de perda de identidade por parte da sociedade atual, já que, após a enchente, apenas a nova raça será a “raça humana”. É visível, então, a preocupação de Abe com a alienação e a perda de identidade.

Para se certificar das interpretações dadas às suas peças, Abe se envolveu com movimentos teatrais progressistas que apareciam durante os anos 1950 através de Ishikawa Jun. Na mesma época em que Mishima Yukio voltou-se para o teatro, sua primeira peça foi encenada, em 1955, chamada *Seifuku* (O Uniforme), e falava sobre a alucinação do protagonista e seu duplo. Essa peça foi seguida, em 1958, por *Yurei wa Koko ni Iru* (Os Fantasmas Estão Aqui), uma mostra dos traumas materialistas, sociais e psicológicos da sociedade contemporânea. Esse último recebeu o Prêmio Kishida de Teatro no ano em que foi encenado. Ainda em 1955, publicou *Bou* (Graveto), um comentário sobre a desumanização que viria a tornar-se a peça *Bou ni Natta Otoko* (O Homem que se Tornou um Graveto), após ser combinado com outros dois contos. Essas peças seriam a base para a criação, em 1967, de seu próprio estúdio de drama, o Kobo Abe Studio, onde continuou sua incessante exploração de gêneros e mídias. Nesse ano, ele encena a peça que se tornaria a mais famosa de sua carreira dramaturga: *Tomodachi* (Amigos), que mostra a vida do protagonista sendo mudada quando uma família se muda para o apartamento dele e o prendem em uma jaula, roubam sua esposa e acabam por matá-lo. Após sua saída do Partido Comunista, O’Neil explica, Abe tornou-se recluso de grandes organizações, focando-se nos círculos maiores e mais anônimos da literatura através da cultura popular. O teatro permitiu a ele sair da reclusão da escrita e muito do que ele tratava em um passou para o outro. Principalmente, ele manteve a insistência, contrária à literatura séria corrente, de que a pessoa que aparece em um trabalho artístico tem de ser distinto do autor. Perto de sua dissolução, em 1979, o Estúdio fazia peças focadas em dança, mais do que dramaturgia convencional (O’Neil, 2004, p. 13).

Abe gradativamente ficou mais recluso e pessimista, principalmente depois do fim de seu grupo de teatro. Mesmo escrevendo grandes obras durante esse período (*Hako Otoko* e *Mikkai*), pode-se perceber que sua prosa começa a mostrar sinais de enfraquecimento e sua produção diminui drasticamente. *Hakobune Sakuramaru* (A Arca Sakura), sua única obra dos anos 1980, traz idéias muito intrigantes em um cenário de ficção científica, mas falha em ter a mesma relevância de suas obras anteriores. Sua última obra, *Kangaru Nouto* (Caderno Canguru), de 1991, revive um pouco de seu estilo agressivo e analítico, pondo o protagonista em um labirinto de sonhos dentro de sonhos, alienando o personagem cada vez mais, concluindo com uma existência sem propósito.

A partir de 1980, devido a problemas de saúde, sua produção frenética de outrora deu lugar a um declínio na produção e, conseqüentemente, no interesse que suas obras recebiam de seus leitores. Abe Kobo morreu em 1993, aos 68 anos, vítima de um ataque cardíaco, mas o legado deixado por ele foi inigualável quanto às mídias, gêneros e estilos que conseguiu mesclar e dialogar. Em *Akai Mayu*, cuja tradução constitui o próximo capítulo, podemos ver a mescla sutil de suas ideologias, que serão discutidas logo após.

CAPÍTULO II

CASULO VERMELHO

赤い繭 (*Akai Mayu*), escrito em 1951, por Abe Kobo,
Tradução por Gabriel Fernandes

O sol começa a se por. É a hora em que as pessoas se apressam para seus lares, mas eu não tenho um lar para onde voltar. Eu continuo andando lentamente pelas estreitas fendas entre as casas. Mesmo com tantas casas apinhadas por toda a cidade, como pode nenhuma dessas ser minha? - penso eu, repetindo esta pergunta para mim mesmo pela milésima vez.

Inclino-me para urinar em um poste, onde jazia um pedaço de corda e tive vontade de me enforcar. Observando meu pescoço sorratamente, a corda, me diz: “Venha descansar, irmão”. De fato, eu também quero descansar. Entretanto, não posso. Não sou irmão dessa corda e ainda não consigo entender o motivo de eu não ter uma casa.

A noite chega todos os dias. Com a chegada da noite, é preciso descansar. E para descansar, preciso de uma casa. Sendo assim, não há por que eu não ter minha casa.

日が暮れかかる。人はねぐらに急ぐときだが、おれには帰る家がない。おれは家と家との間の狭い割れ目をゆっくり歩き続ける。街じゅうこんなにたくさんのお家が並んでいるのに、おれのお家が一軒もないのはなぜだろう？……と、何万遍かの疑問を、また繰り返しながら。

電柱にもたれて小便をすると、そこには時折縄の切れ端なんか落ちていて、おれは首をくくりたくなった。縄は横目でおれの首をにらみながら、兄弟、休もうよ。全くおれも休みたい。だが休めないんだ。おれは縄の兄弟じゃなし、それにまだなぜおれの家がないのか納得のゆく理由がつかめないんだ。

夜は毎日やって来る。夜が来れば休まなければならない。休むために家がある。そんならおれの家がないわけがないじゃないか。

De repente, uma idéia me ocorre. Talvez eu esteja cometendo um grande engano. Talvez não seja que eu não tenha uma casa, mas sim que eu meramente acabei me esquecendo que tenho uma. Sim, é possível. Por exemplo, paro diante de uma casa pela qual passava por acaso. Não poderia ela ser minha? Obviamente, esta casa não tem nenhuma característica especial, comparada com as demais, que insinue essa possibilidade. Mas, o mesmo pode ser dito de qualquer casa, por outro lado não há nenhuma prova que negue ser esta a minha casa. Com toda a coragem ,vamos lá, batamos à porta.

Felizmente, o sorriso simpático de uma mulher a espiar pela janela entreaberta. Os ventos da esperança sopram nas proximidades de meu músculo cardíaco, transformando-o em uma bandeira que tremula, tesa e estendida, em meu peito. Eu também sorrio e a cumprimento como um cavalheiro.

“Com licença, mas esta não seria minha casa?” Subitamente, a face da mulher endurece. “Ora, quem é você?”. Ao que ia explicar, estanco em um impasse. Fico sem saber o que deveria explicar-lhe. Como eu poderia fazê-la entender que neste caso não era uma questão de saber quem eu sou? Meio desesperado, falei:

“Seja como for, já que pensas que esta não é minha casa, faz-me o favor de provar isto.”

ふと思いつく。もしかするとおれは何か重大な思い違いをしているのかもしれない。家がないのではなく、単に忘れてしまっただけなのかもしれない。そうだ、あり得ることだ。例えば……と、偶然通りかかった一軒の前に足を止め、これがおれの家かもしれないではないか。無論他の家と比べて、特にそういう可能性をにおわせる特徴があるわけではないが、それはどの家についても同じように言えることだし、またそれはおれの家であることを否定するなんの証拠にもなり得ない。勇気を奮って、さあ、ドアをたたこう。

運よく半開きの窓からのぞいた親切そうな女の笑顔。希望の風が心臓の近くに吹き込み、それでおれの心臓は平たく広がり旗になって翻る。おれも笑って紳士のように会釈した。

ちょっと伺いたいのですが、ここは私の家ではなかったのでしょうか？」女の顔が急にこわばる。「あら、どなたでしょう？」おれは説明しようとして、はたと行き詰まる。なんと説明すべきか分からなくなる。おれがだれであるのか、そんなことはこの際問題ではないのだということを、彼女にどうやって納得させたらいいだろう？ おれは少しやけ気味になって、

「ともかく、こちらが私の家でないとお考えなら、それを証明していただきたいのです。」

O rosto da mulher mostra-me seu susto. E isso me irrita.

“Se não tiveres provas posso considerar que esta casa é minha, não é?”

“Mas, esta casa é minha!”

“E daí? Só por que é sua casa, não necessariamente quer dizer que não seja minha. Certo?”

Ao invés de me responder, seu rosto se transformou em uma parede e fechou a janela. Ah! Esta é a verdadeira face do sorriso de uma mulher. Aquilo que sustenta a lógica incompreensível de que o fato de ser de alguém é razão para que não seja meu, é sempre esta mudança de cara.

Contudo, por que... por que será que tudo é de alguém, mas não meu? Não, mesmo não sendo meu, não poderia haver pelo menos uma coisa que não fosse de ninguém? Às vezes, eu tinha uma ilusão de ótica. De que os canos de concreto dos canteiros de obras e dos depósitos de materiais são minha casa. Entretanto, eles já estão se tornando algo de alguém e, para se tornar algo de alguém, eles daí desapareceram sem nenhuma relação com meus desejos ou interesses. Ou então, eles acabaram se transformando em algo que obviamente não é minha casa.

Então, que tal um banco de praça? Naturalmente, nenhum problema. Se isso for realmente minha casa, se ao menos ele, com o cassetete na mão, não viesse me expulsar... realmente este lugar é de todos e

「まあ……。」と女の顔がおびえる。それがおれの癩に障る。

「証拠がないなら、私の家だと考えてもいいわけですね。」

「でも、ここは私の家ですわ。」

「それがなんだっていうんです？あなたの家だからって、私の家でないとは限らない。そうでしょう。」

返事の代わりに、女の顔が壁に変わって、窓をふさいだ。ああ、これが女の笑顔というやつのものである。だれかのものであるということが、おれのものではない理由だという、わけの分からぬ論理を正体づけるのが、いつものこの変貌である。

だが、なぜ……なぜすべてがだれかのものであり、おれのものではないのだろうか？ いや、おれのものではないまでも、せめてだれのものでもないものが一つくらいあっていいではないか。時たまおれは錯覚した。工事場や材料置き場のヒューム管がおれの家だと。しかしそれらは既にだれかのものになりつつあるものであり、やがてだれかのものになるために、おれの意志や関心とは無関係にそこから消えてしまった。あるいは、明らかにおれの家ではないものに変形してしまった。

では公園のベンチはどうだ。無論結構。もしそれが本当におれの家であれば、棍棒を持った彼が来て追い立てさえしなければ……確かにここはみんなのものであり、だれのものでもない。だが彼は言う。

não é de ninguém. Mesmo assim, ele me diz:

“Ei, levanta! Aqui é lugar de todos e não é de ninguém. Muito menos de alguém como você. Vamos, vamos andando! Se isso lhe desagrada, vou pedir que venha ao porão pela porta da lei. Se você parar em qualquer outro lugar, não importa onde, estará cometendo um crime.”

Era eu, então, o tal do judeu errante?

O sol começa a se por. Eu continuo andando.

Casa... casas presas ao chão, sem desaparecerem nem se transformarem, sem se moverem. Entre elas, as fendas que continuam mudando, sem ter nenhuma delas uma face definida... as ruas. Em dias de chuva eriça como um pincel de tinta. Em dias de neve, torna-se apenas da largura do sulco deixado pelos carros. Em dias de ventania, flui como uma correia transportadora.

Eu continuo andando. Sem conseguir entender o motivo de eu não ter uma casa, não posso nem me enforçar.

Ei, quem é que se prende à minha perna? Se for a corda de enforcamento, não tenha tanta pressa, não me apresse! Mas não, não é isso. É um fio pegajoso de seda. Quando eu o seguro e puxo, a ponta, que vem de dentro do buraco de meu sapato, alonga-se mais e mais. Isso é estranho. Consumido pela curiosidade, continuo

「こら、起きろ。ここはみんなのもので、だれのものでもない。ましてやおまえのものであろうはずがない。さあ、とっとと歩くんだ。それが嫌なら法律の門から地下室に来てもらおう。それ以外の所で足を止めれば、それがどこであろうとそれだけでおまえは罪を犯したことになるのだ。」

さまよえるユダヤ人とは、すると、おれのことであったのか？

日が暮れかかる。おれは歩き続ける。

家.....消えうせもせず、変形もせず、地面に立って動かない家々。その間のどれ一つとして定まった顔を持たぬ変わり続ける割れ目.....道。雨の日には刷毛のようにけば立ち、雪の日には車のわだちの幅だけになり、風の日にはベルトのように流れる道。

おれは歩き続ける。おれの家がない理由がのみ込めないので、首もつれない。

おや、だれだ、おれの足にまつわり付くのは？ 首つりの縄なら、そう慌てるなよ、そうせかすなよ、いや、そうじゃない。これは粘り気のある絹糸だ。つまんで、引っ張ると、その端は靴の破れ目の中にあって、いくらでもずるずる伸びてくる。こいつは妙だ。と好奇心に駆られて手繰り続けると、更に妙なことが起こった。しだいに体

puxando até que algo ainda mais estranho acontece. Gradualmente, meu corpo se inclina e não consigo mais sustentar meu corpo na perpendicular. Será que o eixo da Terra se inclinou mudando a direção da gravidade?

Com um baque, meu sapato cai de meu pé e compreendi minha situação. Não era o eixo terrestre que tinha se contorcido, mas minha perna que tinha se encurtado. À medida que eu puxava o fio, minha perna ficava cada vez mais curta. Como o cotovelo de uma jaqueta desgastada que se desfaz, minha perna estava se desembaraçando. Esse fio, como a fibra de uma esponja vegetal, era a minha perna que se decompunha.

Enfim, já não posso mais dar nenhum passo. Completamente perplexo, vejo na minha mão similarmente perplexa a minha perna transformada em seda se mover por vontade própria. Ela rasteja suavemente e, sem ajuda das minhas mãos, a ponta se desfaz e começa a enrolar meu corpo como uma cobra. Com minha perna esquerda completamente desfeita, o fio passa naturalmente para minha perna direita. Logo, o fio já envolve todo o meu corpo como um saco. Mas, mesmo assim, sem parar de se desembaraçar, passa da cintura para o peito, do peito para os ombros, se desfazendo um após o outro e fortalecendo o saco por dentro. E então, finalmente, eu deixo de existir.

が傾き、地面と直角に体を支えていられなくなった。地軸が傾き、引力の方向が変わったのであろうか？

コットンと靴が、足から離れて地面に落ち、おれは事態を理解した。地軸がゆがんだのではなく、おれの片足が短くなっているのだった。糸を手繰るにつれて、おれの足がどんどん短くなっていた。擦り切れたジャケットのひじがほころびるように、おれの足がほぐれているのだった。その糸は、へちまのせんいのように分解したおれの足であったのだ。

もうこれ以上、一步も歩けない。途方に暮れて立ち尽くすと、同じく途方に暮れた手の中で、絹糸に変形した足がひとりで動き始めていた。するすると這い出し、それから先は全くおれの手を借りずに、自分でほぐれて蛇のように身に巻き付き始めた。左足が全部ほぐれてしまうと、糸は自然に右足に移った。糸はやがておれの全身を袋のように包み込んだが、それでもほぐれるのをやめず、胴から胸へ、胸から肩へと次々にほどけ、ほどけては袋を内側から固めた。そして、ついにおれは消滅した。

No fim, tudo o que sobra é um grande casulo vazio.

Ah! Finalmente posso descansar. O sol da tarde tingia o casulo de vermelho. Esta, final e definitivamente, é minha casa, onde ninguém pode me incomodar. Entretanto, agora tenho uma casa, mas não existe mais o “eu” que retornaria para ela.

Dentro do casulo, o tempo parou. Embora lá fora fique escuro, dentro do casulo era sempre o entardecer, brilhando de vermelho com as cores do sol poente que emanava do interior. Não havia como essa característica peculiar não atrair a atenção dele. Ele achou o “eu”, que havia se tornado um casulo, na fenda entre os trilhos do trem. No começo ele se enraiveceu, mas logo mudou de idéia e percebeu que achado incomum era aquele, colocando-me no seu bolso. Após um tempo rolando lá dentro, eu fui colocado na caixa de brinquedos do filho dele.

後に大きな空っぽの繭が残った。

ああ、これでやっと休めるのだ。夕日が赤々と繭を染めていた。これだけは確実にだれからも妨げられないおれの家だ。だが、家ができて、今度は帰ってゆくおれがいない。

繭の中で時が途絶えた。外は暗くなったが、繭の中はいつまでも夕暮れで、内側から照らす夕焼けの色に赤く光っていた。この目立つ特徴が、彼の目に留まらぬはずがなかった。彼は繭になったおれを、汽車の踏切とレールの間で見付けた。最初腹を立てたが、すぐに珍しい拾い物をしたと思い直して、ポケットに入れた。しばらくその中をごろごろした後で、彼の息子のおもちゃ箱に移された。

CAPÍTULO III

A PAREDE QUE ABE KOBO CONSTRUIU

AS TEMÁTICAS E O ESTILO

O Casulo Vermelho, mesmo sendo um dos primeiros contos do autor, antecipa muito da temática que seria usada durante toda sua obra. Podemos extrair dele diversos temas e estilos que traçam toda a carreira estilística do autor. E é precisamente esse estudo de análise anacrônica (estudando temas e estilo futuros ao conto, através do estudo deste) que o presente capítulo se propõe a fazer. Faz-se necessário, entretanto, uma visualização da relação que Abe tinha com a escrita e, através disso, tentar identificar a mensagem que Abe tenta passar em seus contos e livros.

Crescendo fora do Japão nos anos anteriores e durante a guerra, Abe não criou laços muito fortes para com o Japão pré-guerra e logo não desenvolveu o saudosismo comum aos seus contemporâneos após a guerra. Andrew Horvat diz que a importância disso torna-se mais aparente ao compararmos com os trabalhos de Mishima Yukio e Oe Kenzaburo, que avaliam a sociedade moderna em contraste com a de outrora. Abe mesmo admitiu não ter laços com seu país, considerando-se um “homem sem uma cidade natal” (Horvat, 1973, p.122). Livre do fervor nacionalista que tomou os anos após a guerra e sem ser influenciado pela tradição literária japonesa, Abe esteve em uma posição única onde ele podia avaliar a situação do país em termos bem diferentes de seus contemporâneos. Enquanto os demais discutiam a natureza do indivíduo antes e depois da derrota japonesa, Abe avaliava a natureza do indivíduo em sua busca por identidade.

Mesmo não parando de escrever, Abe Kobo sempre se frustrou com as limitações da escrita e de suas convenções. Esse não-conformismo de Abe, aspecto que o fez ser autor pluralista, foi o principal responsável por sua constante mudança de mídia e, conseqüentemente, por torná-lo um dos mais prolíficos autores do pós-guerra. Além de diversos formatos (peças de teatro, romances, composições, fotografias e roteiros para cinema), Abe explorou diversos gêneros diferentes, passando por mistérios, aventuras

fantásticas e até ficção científica, como veremos no último capítulo deste trabalho. Timothy Iles descreve a atitude de Abe Kobo quanto a esta frustração como fundamentalmente modernista, comparando sua dúvida quanto ao sucesso da compreensão mútua com a de diversos escritores modernos do existencialismo. O autor decidiu explorar essa frustração com a literatura, unindo-a a um exame filosófico da problemática existencial da própria língua (Iles, 2000, p.7).

Essa frustração permeia, então, toda a obra do autor, que trata em larga escala do desejo contraditório de comunicar o incomunicável. Em seus trabalhos mais tardios, Abe trouxe “inúmeras possibilidades de interpretação na riqueza de suas texturas temáticas, o delineamento exato disso chegando ao impossível”, permitindo-lhe trazer diferentes interpretações para várias pessoas através do uso dessa frustração no processo de leitura e na sua negação da unidade na narrativa (Iles, 2000, p.17-18). A estrutura e o tom das obras de Abe têm como principal intenção a quebra das formas normativas da literatura que conspiram contra o individualismo. Iles sugere que o existencialismo é apenas um ponto de partida para o estudo temático de Abe, pois enquanto o existencialismo trata da luta do indivíduo por representação, Abe se encontra entre a individualidade e o controle social (Iles, 2000, p. 41).

Suas obras, contos e peças, de todas as fases de sua vida, usaram uma simbologia e tropos narrativos recorrentes, o que nos permite pegar quase qualquer obra de sua autoria para estudar os elementos de toda sua obra. Susan Napier elucida que, com esses elementos, Abe refletia sobre a alienação urbana, o individualismo existencial, as limitações da linguagem e a tirania da sociedade. As questões centrais da narrativa de Abe são sobre a vida do pós-guerra e o efeito desta na consciência do indivíduo, principalmente quanto à posse e à transmissão de conhecimento (Napier, 2007, p.94). Ao ganhar o prêmio Akutagawa por sua obra *Kabe*, em 1951, sua carreira se firmou e seus temas principais – alienação e perda de identidade na sociedade moderna – se fortaleceram. Todos os temas principais de Abe aparecem nessa coletânea: perda de identidade, testes absurdos, humor negro, cidades labirínticas, repulsão sexual, cataclismos naturais e fantasias animais. Abe demonstra o temperamento de um artista visionário e futurista, conseguindo unir e balancear diferentes gêneros em um caleidoscópio narrativo.

Em suas obras, Abe guia seus personagens em uma caça ao tesouro metafísica. Pistas são escritas em características físicas, em ações e no destino de suas personagens. O “Eu” de *O Casulo Vermelho* se encontra alienado do mundo social, em uma busca por sua casa e essa busca leva-o a perceber o refúgio dentro de si mesmo. A figura do homem de meia-idade confrontando situações absurdas e inumanas da qual ele faz parte, e ao mesmo tempo é

separado, é uma das mais recorrentes em seu diálogo. Nancy Shields afirma que, em seus primeiros trabalhos, Abe tenta estabelecer uma definição do indivíduo que é independente da situação social em que está inserido e, ao mesmo tempo, tenta destruir concepções históricas do que é o ser. Essa abordagem existencialista tomou pouco tempo em sua carreira. Devido às suas experiências após a guerra, na Manchúria, Abe passou a duvidar da validade do discurso existencialista e abandonou o realismo naturalista que ele havia usado em sua primeira obra (Shields, 1996, p.33).

Como mencionado no primeiro capítulo, seu estilo é influenciado visivelmente por Kafka e Poe, enquanto a forma de ele modelar as imagens se deve ao surrealismo que tomou seu interesse nos anos 1940. Mas antes mesmo de se aliar ao *Yoru no Kai*, Abe era fortemente influenciado pela filosofia existencialista e pelo trabalho de Rilke e, a partir de 1950, por ensinamentos marxistas sobre materialismo e mudança histórica. Além disso, fora fortemente influenciado por Beckett, como mostra Anthony Uhlman em seu estudo *After Beckett*. Embora aparentemente se pautar por uma linha muito diferente de Beckett, Abe Kobo se fixa em alegorias sombrias de alienação. Contudo, ambos os autores se utilizam de estéticas antinaturalistas e apropriações subversivas de gênero. “Abe Kobo nunca se prendeu a nenhum gênero ou mídia. Seus trabalhos saíam do texto convencional, sendo expansivos, abstratos e centrados em seus personagens. Parodiava gêneros, apropriando-se da narrativa do mistério e da ficção científica” (Uhlmann, Houppermans, Clément, 2004, p. 162).

“Suas obras mais tardias dificultam uma categorização e análise literária séria. Sua narrativa mirabolante é detalhada pelo próprio protagonista, na maioria das vezes, e quebra vários preceitos dos leitores e críticos, deixando-os desorientados, irritados e atraídos. O efeito final é o de um mistério surreal, porém plausível, que foca na alienação e deslocamento do homem urbano contemporâneo e na absurdez de sua jornada por algo tangível no mundo tenebroso e confuso que o cerca” (Wintle, 2002, p.2).

Esses temas permearam toda sua obra com tramas engenhosas, imbuídas com uma qualidade dramática e descrições dinâmicas e meticulosas de fenômenos do mundo físico. Esses aspectos trazem uma visão poética única para o estilo de narrativa frio e objetivo de Abe.

Abe escreve em uma linguagem analítica com vocabulário técnico, muitas vezes com narradores racionais que discursam em uma veia que tangencia a realidade obsessivamente. Seu estilo combina e modula suas imagens surrealistas, mas também traz a objetividade

técnica das ciências, do cálculo à neurologia. É comum ver, na narrativa de Abe Kobo, um sentimento de distanciamento do protagonista para com suas próprias ações. Suas personagens começam alienadas e sem rumo, perdidas e sem identidade própria. A narrativa tem, então, por objetivo, a compreensão da constituição psicológica dessas personagens através da fratura identitária. Abe procura remover o protagonista de seu ambiente cultural e sondar cada vez mais profundamente sua própria psique como uma forma de conseguir uma identidade autêntica. Uma estória de autodescoberta durante a qual o protagonista lembra o que quer dizer ser humano em uma sociedade moderna.

Assim também ele questionou o “significado de pertencer a uma nação, seja o Japão ou qualquer outra, ou pertencer a uma sociedade” (Iles, 2000, p.24). Embora parte do imaginário de Abe provenha da mitologia, o aspecto universal dela permite-nos transplantar seus eventos para qualquer sociedade. Segundo Iles, “Abe estava tentando evitar limitar a relevância de seu trabalho apenas ao Japão [...] seu mundo é urbano, vasto e sombrio, uma cidade cujos limites mudam freqüentemente, prendendo seus residentes em desertos de concreto sem sinalização ou aliados” (Iles, 2000, p.12).

O tema de mapas arruinados e incompletos, e a jornada que os faz cruciais, também são temas recorrentes nas obras de Abe. O mistério temporal de *Daiyon Kanpyouki* é solucionado quando o cientista descobre que ele mesmo é a vítima do assassinato que ele estava procurando. Tanto em *Moetsukita Chizu* quanto em *Tanin no Kao*, os protagonistas mantêm diários que servem como guias em suas jornadas, mas acabam por serem recursos não-confiáveis para seus autores. Em *Mikkai*, o hospital onde se passa a obra possui diversas áreas não mapeadas e o protagonista se perde em sua busca por sua mulher e deve primeiro achar sua própria identidade antes de poder encontrá-la. Abe entrega a seus protagonistas e leitores, “não uma ajuda para desvendar o mistério e completar a jornada, mas mapas distorcidos que mostram visões sombrias de uma humanidade falha” (Napier, 2007, p. 183). Abe constrói sua jornada através de pedaços sem sentido para, ao montar um todo coerente, chegar à verdade. “Enquanto a tradição desse tipo de texto foca-se na busca desses objetos de escopofilia e epistemofilia” (Brooks, 1993, p.106), Abe faz uma troca para a inspeção do processo de enxergar ao limite, para a problemática do local do observador e a traição inerente ao ato de observar.

Recapitulando a primeira década do pós-guerra, Abe mesmo reconheceu uma passagem por três fases: existencialismo, surrealismo e comunismo (O’Neil, 2004, p.12). É com a entrada no grupo *Yoru no Kai* que Abe se apodera da primeira ideologia que regeria sua prosa: o Surrealismo.

SURREALISMO

Ao entrar no grupo literário *Yoru no Kai*, no final dos anos 1940, Abe é apresentado por seu mentor, Hanada Kiyoteru, à ideologia que seguiria durante toda sua carreira: o surrealismo, achando, assim, um meio de transmitir a mensagem que queria, tomando o olhar realista de antes e se voltando para seu oposto. Ele traz, assim, a desintegração de si em idéias e formas elementares. Vemos ações autônomas e facetas estilísticas no nível microscópico ter articulações no macroscopo. “É comum ver em Abe, como em todo o movimento surrealista, uma única imagem revelando uma multitude de imagens contraditórias” (Uhlmann, Houppermans, Clément, 2004, p. 169).

A primeira teoria apresentada a ele, e que teve grande influência em sua escrita, foi o ideal anti-humanista de Hanada, intitulado por este de “mineralismo”. Os primeiros contos de Abe trazem imagens que gradualmente se transformam e repudiam a superioridade do homem. Abe usa o ilógico e o irreal para destruir a percepção comum da realidade, um estilo que podemos encontrar análogos no surrealismo europeu. Martin Esslin, em *O Teatro do Absurdo*, demonstra que o raciocínio por trás dessa destruição está no apreço dado às ilusões desintegradas na narrativa. Quando essa destruição acontece, temos que nos ajustar à nova situação e encarar a realidade. E como nos apegamos à ilusão, a destruição desta é mais difícil de se aceitar (Esslin, 1973, p. 376). Essas imagens criam uma fratura na narrativa, forçando o leitor a ver, na dualidade mostrada, uma síntese de oposto em sua oposição, outra grande teoria de Hanada.

As representações de Abe do estado subjetivo mostram uma condição invertida de existência, representando fragmentos do corpo como iconoclastia do corpo. A perna que se desfaz do homem errante é um claro exemplo disso em *O Casulo Vermelho*. Distanciando-se da sociedade implica um distanciamento da racionalidade pública. “A narrativa acaba por fazer o objetivo e subjetivo dessa racionalidade convergir, criando um universo surrealista onde sujeito e objeto se mesclam”. (Uhlmann, Houppermans, Clément, 2004, p. 168). Assim, o personagem que procura uma casa torna-se sua própria casa.

O Casulo Vermelho é, em sua essência, uma estória sobre dualidades, como disse Watanabe Hiroshi, sendo elas a existência e não-existência, o corpo e a mente, o orgânico e

inorgânico, documento e ficção (Watanabe, 1976, p. 20). Essa dualidade, em diálogo com as teorias de Hanada, é feita para que o leitor possa aceitar a contradição feita pela síntese dos opostos. André Breton, em seu Segundo Manifesto do Surrealismo, fala que “tudo nos leva a crer que existe um lugar na mente em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, alto e baixo param de ser percebidos como contrastantes” (Breton, 1972, p. 123).

Em *O Casulo Vermelho*, na interinação da narrativa no momento em que o "eu" torna-se um casulo e, parando o tempo percebido por ele, podemos reconhecer uma descentralização da narrativa e de seu ponto de vista. Interpretar o conto como apenas uma alegoria de alienação, conforme feito até agora, ignora as conotações de regeneração nas últimas cenas. Podemos achar na narrativa uma tentativa de, através do simbolismo, "reterritorializar" um estado autônomo. Anthony Uhlmann diz que essa possibilidade de autonomia, em Abe, subverte o simbolismo e discurso comum de conceitos como liberdade e alienação. Autonomia, um fenômeno que pode ser reconhecido em autores como Kafka, Beckett e Breton, é proeminente em Abe Kobo que, através de sua leitura eclética, criou um estilo próprio, mesmo se suas influências sejam perceptíveis, chegando até a antecipar conceitos e idéias de seus inspiradores. A autonomia surrealista é a espontaneidade de uma imagem na narrativa (Uhlmann, Houppermans, Clément, 2004, p. 164).

Uma das formas da síntese dos opostos, no começo da carreira de Abe, se dava através da imagem da parede. Esse método narrativo é o que Abe decide usar para inserir seus princípios surrealistas da unificação não-contraditória dos opostos. *O Casulo Vermelho* traz a imagem da parede na face da mulher, unindo três temas de Abe em uma imagem – a parede como símbolo da barreira entre a mente consciente e inconsciente; a mulher como manipulação da jornada epistemológica do protagonista; e o disfarce da mente inconsciente pelo vestir uma máscara que esconda a identidade. Mente inconsciente é o foco do movimento surrealista, um contraste com a realidade rígida e estruturada da mente consciente, sem se prender à opressão da razão e da lógica. A imagem da parede, então, torna-se uma forma dos protagonistas de Abe de poder tocar ambos os lados dessa dicotomia, transcendendo essa barreira. Seguindo Hanada, Abe consegue “simultaneamente ver tanto o mundo externo e interno, capturando a equivalência entre os dois” (Watanabe, 1976, p. 21). Principalmente, em *O Casulo Vermelho*, podemos enxergar essa dicotomia do interno e externo, mas seguindo a mulher sorridente que, ao que veste a máscara da impassividade (a parede), fecha a janela, o “eu” do conto tem apenas relances desse tocar ambos os mundos, até o fim da narrativa.

As questões principais de Abe neste período fundador de sua carreira saem do que Breton chama de “a fase racional” do surrealismo, onde o movimento vê a “necessidade de atravessar a divisória que separa o idealismo absoluto do materialismo dialético” (Breton, 1972, p. 117). Questionando o domínio do inconsciente e enfatizando a necessidade de uma consciência guiadora para traduzir existência para ação, Abe percebe aqui que a voz do surrealismo não é o suficiente para sua mensagem. No epílogo de sua compilação *Kabe* ele admite remorso no uso da parede como imagem, vendo-a como algo muito burguês. Aqui, então, a filosofia surrealista fica cada vez mais obscurecida pela ideologia revolucionária do Marxismo.

MARXISMO

Assim como com a ideologia anterior, foi através de Hanada que Abe se apropriou formalmente do marxismo. Seguindo as tendências européias, Hanada viu uma ligação natural entre o surrealismo e o marxismo. Isso significou um despertar social na narrativa de Abe, que decidiu procurar fora do *Yoru no kai* por uma compreensão maior da ideologia e como usá-la na literatura. É com *Mahou no Chouku* que Abe começa a se voltar para essas ideologias. Antes deste conto, essa tendência era obscura e tênue, funcionando mais como pano de fundo do que mensagem a ser passada. Com esse conto, contudo, temos com a figura de Arvgon e o contraste de sua pobreza com a pompa de seu agente, o começo de uma discussão social que ele, através da narrativa surrealista, viria a desenvolver. Mark Gibeau aponta que a visão surrealista é a de desestabilizar a idéia de que a realidade é uma entidade previsível e estática e Abe opera essa desestabilização através das visões do inconsciente e do irreal (Gibeau, 1996, p.13). A realidade em suas obras, então, repete imagens cuja natureza muda a cada nova avaliação.

Abe desafia a definição convencional do ser com protagonistas que se transformam (na maioria das vezes fisicamente), ao fim de uma experimentação com o inconsciente. Contudo, sempre uma mente indagadora, Abe traz ao fim de *Mahou no Chouku*, a percepção que, embora a transformação em uma parede (ser capaz de vivenciar o real e o irreal) seja o estado surrealista ideal, ela peca na capacidade de efetuar uma real mudança no mundo. Assim, segundo Gibeau, Abe começa a priorizar a ação em detrimento da palavra, o que o

levaria a se tornar um membro ativo ao entrar no Partido Comunista. Assim, mesmo dialogando com os princípios mais básicos do surrealismo (unificação do consciente e inconsciente), Abe pressiona sua retórica a um papel mais ativo do artista, um não limitado ao plano ideal (Gibeau, 1996, p. 21).

Essa junção das teorias foi um processo gradativo, mas natural. Ainda em 1950, em um período em que ele focava no surrealismo, *O Casulo Vermelho* foi publicado. Este conto, conforme já se pode perceber, traz preocupações sobre a natureza da propriedade e da falta de habitação. Embora mais surrealista do que realmente marxista, antecipa muito dos problemas que Abe iria tratar no futuro. Gibeau ainda traz a idéia de que ambas as ideologias têm fundo revolucionário, lidando com o ponto de estagnação da sociedade e da mente consciente. O “Marxismo Surreal”, então, lida com a consciência social e a tentativa de sublimação do modo de produção, que forma a consciência humana, gerando revolução. Essa revolução se dá como um processo corrente inerente a qualquer criação artística, no Surrealismo, e como um passo necessário para a evolução da sociedade, no Marxismo (Gibeau, 1996, p.25). Assim, uma teoria política que objetiva a quebra da ordem atual, liberando o artista, é de grande interesse para os Surrealistas. Embora essas ideologias funcionem de forma similar, mas para esferas diferentes (Marxismo no social, Surrealismo no perceptivo), Abe usa a teoria de unificação de Hanada mais uma vez, para dialogar ambas.

Seus personagens começam a ser descritos como máquinas de trabalho, tirando a humanidade deles através da futilidade que os faz repetir. Assim, ele cria um universo onde a liberdade só pode ser alcançada quando o trabalho ditado pela necessidade acaba passando o argumento do plano social para o plano psicológico. Abe toma do Marxismo e do “Mineralismo” o ideal de que não há diferenças entre homem e animal ou máquina quanto ao direito de liberdade. Sendo essa liberdade melhor percebida pelo homem socializado, que regula suas trocas com a Natureza, controlando-a, mas não se tornando independente dela. Gibeau nos traz a associação de que esses avanços tecnológicos deveriam nos permitir a liberdade, mas acabam por apenas aumentar os benefícios para a burguesia na forma de lucro (Gibeau, 1996, p.27).

A dedicação de Abe ao Marxismo e, principalmente, o papel do artista na revolução, o fez mais uma vez diferente da maioria de seus contemporâneos. Há aqui uma troca visível do “Surrealismo pelo Surrealismo” de seus primeiros trabalhos, para um “Surrealismo para o Marxismo”. Usando a imagem da iconoclastia, e da destruição da realidade percebida, comum à sua primeira fase, Abe decide fazer seus contos destruírem a percepção da realidade social. Apenas o Surrealismo permitiu-lhe a representação concreta de conceitos marxistas abstratos

como a desumanização das massas trabalhistas através da imagem do robô (Gibeau, 1996, p. 39). É com a exploração dessas ideologias que Abe percebe que a realidade deveria ser analisada de forma mais histórico-social.

Sua devoção, contudo, tomou pouco tempo de sua carreira e, segundo Gibeau, sendo até ignorada por alguns críticos (Gibeau, 1996, p. 39). Mas a grande importância desse período não foi a introdução de Abe aos preceitos marxistas em si, mas o despertar social que isso providenciou. Após esse despertar, Abe nunca voltou à discussão individualista de seus anos fundadores e sim evoluiu sua retórica, discutindo a relação entre o indivíduo e a sociedade. E é nessa argumentação que sua reputação ganhou força. A experimentação constante dos dois pólos de sua prosa os forçaram a colidir, dando a ele reconhecimento mundial através dessa síntese ideológica.

SÍNTESE IDEOLÓGICA

Embora a aparente quebra com a ideologia marxista seja mais visível a partir de *Suna no Onna*, ela começou bem antes, com uma gradativa troca dos valores estritamente comunistas por uma mescla de sua própria criação entre as ideologias que regeram suas obras até então. Repudiando uma abordagem completamente individualista assim como uma que foca apenas o aspecto social, decidiu formar suas obras no eterno contraste entre os dois. É esse estilo único que o populariza como autor, mas diferentemente do que a maioria de seus críticos estabelece, esse período não significou um abandono dos ideais políticos e artísticos do autor. Embora Horvat postule que Abe só pôde ascender à esfera literária séria após desistir do Surrealismo (Horvat, 1973, p.160) e Motoyama chame *Suna no Onna* de seu “adeus ao Comunismo”, de fato essa síntese ideológica se deu pela “continuação da integração e desenvolvimento desses ideais para uma visão de mundo mais ampla, mais holística” (Gibeau, 1996, p.55).

O ponto principal de sua obra, nesse período, se torna a percepção das realidades individual e social. A natureza dessas realidades, segundo ele, se encontra em primeira instância na mente inconsciente que procura a verdade, segundo os preceitos surrealistas e, na esfera social, se encontra na possibilidade de manifestação da individualidade a depender do tipo de sociedade onde se é inserido. O objetivo dessa complexa fusão de ideologias é a de

conseguir um acordo entre as duas faces dessa identidade, para causar impacto através de suas ações na realidade social (Gibeau, 1996, p.55). No macrocosmo, Abe tenta aqui ligar a percepção da realidade social com a da realidade total, retomando as teorias de Hanada mesmo anos após sua saída de seu grupo literário.

Mesmo nesse último período de sua produção literária, a busca pela liberdade, identitária e social, ainda está no centro de sua retórica, dividindo espaço com a eterna busca por identidade. Essa liberdade, agora, é conseguida através da descoberta, a expressão da mente inconsciente, que não é influenciada pela sociedade. Podemos ver aqui, então, um eco de sua formação surrealista. Mas ao invés de retornar a essa ideologia por completo, Abe não descarta o marxismo, tecendo em suas obras discussões sobre a natureza social, percebendo-a como a fundação onde as realidades individuais são criadas (Gibeau, 1996, p.66). Para Abe, a expressão da realidade individual em relações sinceras só pode ser conseguida através da liberdade social, impossível de ser achada em uma sociedade baseada em trocas equivalentes, em outras palavras, uma sociedade capitalista. O papel da sociedade, então, é ser um ambiente onde tal liberdade pode ser alcançada (Gibeau, 1996, p.67).

Quanto ao seu estilo neste período, Abe traz situações confusas, labirínticas, trazendo do Surrealismo a exploração do inconsciente solitário e alienado. Seu universo é claustrofóbico, produzindo um efeito que serve para despír as noções de tempo e espaço do protagonista para quebrar suas defesas e analisar a transitoriedade da vida e do propósito dela. Sua prosa flui de forma controlada, com precisão objetiva provinda de seu treinamento médico, o que também confere um tom de distanciamento em suas obras. Embora evite confrontos com problemas sociais específicos e religião, seu estilo realista fantástico, que mescla aspectos de solidão, do anormal e da desintegração, se enveredava por vários gêneros e experimentava diferentes estruturas narrativas, principalmente o mistério.

Brooks, ao analisar o processo dentro de obras de mistério, descobre a qualidade que é “característica da obra do século XIX, com suas tramas de educação e reconhecimento e sua apresentação da realidade como enigma, necessitando de uma jornada para decifrar a natureza de seus signos”. Para ele “essa jornada leva ao descobrimento da importância de certo corpo que imbui um significado especial, como objetivo, origem, ou ambos: um corpo que se torna significador de significador” (Brooks, 1993, 48). A busca pela verdade, que se dá nas obras de Abe através da busca pelo si mesmo, é feita pela junção de pistas fragmentadas que podem ser encontradas em todos os cantos da narrativa: nos mapas arruinados, nos cadernos incompreensíveis, nos corpos das personagens e nas máscaras usadas por elas.

O Casulo Vermelho traz essa noção de máscaras femininas, uma preocupação poderosa de Abe, onde a figura da mulher imbui a figura da sedução e do artifício, onde o protagonista deve se sentir atraído e repudiado pela máscara (Beasley, 2000, p.173). Essa mesma idéia aparece em várias de suas obras: *Tanin no Kao* traz várias passagens onde se compara a máscara que o protagonista usa para enganar a mulher com os artifícios femininos de manipulação usados por ela. *Hakobune Sakuramaru* traz uma personagem que se disfarça para enganar os fregueses e o protagonista se ilude ao pensar que é o único que pode ver sua verdadeira essência feminina não importando como ela a esconda. A falsa enfermeira em *Hako Otoko*, a jovem esposa que contrata o detetive para achar seu marido perdido em *Moetsukita Chizu* mas que certamente sabe mais do que diz, a mulher misteriosa do cientista e a secretária traidora em *Daiyon Kanpyouki*, a enfermeira que muda de identidade em *Kangaru Nouto* e, ainda, a esposa desaparecida de *Mikkai*, que aparece no final vestindo apenas uma máscara. Assim, a busca da identidade através da imagem da máscara mostra que não há uma identidade ideal, que se escondendo atrás desse artifício apenas torna mais difícil a comunicação com a realidade social (Beasley, 2000, p.173).

Outro ponto chave de sua prosa é que a maioria das personagens de Abe não tem nome algum, sendo conhecidas apenas por apelidos na maioria das vezes relativos a animais, cargos, características físicas ou identidades absurdas e sem sentido. Seus protagonistas escrevem em primeira pessoa, quase nunca são chamados pelo próprio nome e referem-se aos demais por títulos que os tornam anônimos. O “eu” de *O Casulo Vermelho*, assim como o “homem com o cacete” e a “mulher que espia pela janela”, são personagens cuja falta de nome próprio criam a dúvida na construção de suas identidades. Essa dúvida, em seus protagonistas, toma força com a imagem do desaparecimento deles.

Esse desaparecimento é usado como veículo para suas demais discussões (e embora essa tendência tome força com *Suna no Onna*, pode ser percebida em alguns de seus trabalhos anteriores). Embora possa ser inferida a morte (física ou psicológica) de seus protagonistas, ele nunca a narra diretamente, uma decisão que toma contraposição na sua detalhada descrição do desaparecimento de suas personagens. A estrutura de suas obras faz o personagem passar por uma aventura surreal que culmina com o abandono da identidade assumida até então, uma aceitação da situação atual, seguida por um epílogo escrito por um observador (na maioria das vezes um documento legal sobre o ocorrido), forçando o leitor a ponderar sobre o que realmente aconteceu e experimentar a mesma confusão e solidão que o protagonista passou. Esse estado serve para inquietar tanto o leitor novato quanto o veterano de Abe, que usa esse artifício para “imunizar os leitores contra a doença da fé cega” (Iles,

2000, p. 205). No conto aqui traduzido, temos a figura do eu que, em sua busca por si mesmo, desaparece no emaranhado de sua própria identidade. Abe passa, através da figura do “eu”, o sentimento de solidão e deslocamento da sociedade experimentado por um pária. O terror experimentado pela perna que se desfaz congela o personagem, que narra o ocorrido de forma distante, fria. O momento final do conto, mesmo não mostrando a visão externa comum à sua prosa, é a parte chave da narrativa. Durante todo o conto, o “eu” de Abe se usa da primeira pessoa do singular para tratar de si mesmo, certo de sua identidade e preocupado apenas com o aspecto externo, sua moradia. Ao virar um casulo, há uma quebra na sua percepção de si mesmo e, por um momento, se refere a si mesmo na terceira pessoa (O “eu” que virou um casulo), incapaz de aceitar sua nova identidade. A resolução do conto está não em ele ter sido colocado na caixa de brinquedos, mas sim na sua final escolha de utilizar a primeira pessoa do singular. Mostrando através do discurso sua aceitação dessa nova existência, admitindo que o casulo era, de fato, ele mesmo.

Por fim, Murakami Fuminobu diz que central para a discussão de Abe desse período é a noção de *rinjin* (vizinho) e *tanin* (estranho). Para Abe, a idéia de comunidade se pauta através do conceito de *rinjin* e tem como oponente o *tanin*. Essa dicotomia cria uma idéia marxista de auto-alienação, central do discurso do autor. Há uma necessidade afirmada em sua obra da existência do outro (*tanin*) para afirmar a existência do protagonista. Contudo, há uma contraposição forte em seu discurso entre o que o *tanin* (aspecto alienador do outro) e o *rinjin* (aspecto comunal do outro) representam. Esse segundo teria como elemento principal a relação entre duas pessoas cujos ideais e a maneira de pensar são similares, se influenciando sem se alienarem (uma troca que, para ele, pertence às sociedades pré-industriais). Contudo, diferentemente de seus contemporâneos que tratam esse segundo através de uma tentativa de reaver esses valores, Abe deseja erradicar esse *rinjin* e se afirmar através do *tanin*, descartando o saudosismo. E é esse contraste que, em sua obra, serve para descrever a luta do indivíduo para se achar nas relações pessoais. Isso pode ser compreendido à luz de sua biografia, visto que sempre se sentira um forasteiro dentro de sua própria nação, Abe percebia claramente a necessidade de se auto-afirmar no choque com a cultura japonesa (Murakami, 1996, p.50-53). Em *O Casulo Vermelho*, se tomarmos o desenrolar do protagonista como um trabalho, podemos estabelecer a relação desse trabalho com o conceito de auto-alienação. À medida que se desfaz, o protagonista passa a se estranhar até se alienar completamente. De forma parecida, vemos na imagem do policial, censura e controle, a alienação de um homem por outro, mais um conceito marxista. As obras de Abe, então, trazem o ressentimento por essa necessidade de um outro que aliena, mas esse ressentimento serve para trazer uma

mensagem de otimismo, de possibilidade de libertação da ordem social e lingüística através da exploração de si nesse outro.

Iles traz uma tradução de uma entrevista com Abe onde diz que “o relacionamento entre o outro e o ‘eu’ mudou para algo instável e difícil de entender.” (Iles, p.6). Mais adiante, reconhece a possível futilidade de sua busca por compreensão (Iles, 2000, p.206):

“Quanto ao plano urbano: estou completamente perdido. Mas de fato, não estou poupando esforços para descobrir, através da literatura, exatamente quem é esse Outro (*michi no tasha*). Eu não sei se eu vou descobrir. Talvez seja algo que não possa ser descoberto. Mas pelo menos eu sinto que é minha missão achar um caminho para esse Outro desconhecido.”

CAPÍTULO IV

A GÊNESE DA FICÇÃO CIENTÍFICA JAPONESA

PRIMÓRDIOS ESPECULATIVOS

Para entender a importância e o impacto da ficção científica na sociedade japonesa, devemos primeiramente ter em mente que este estilo não trata apenas da ciência. Segundo Matthew, seu foco é, na verdade, a análise de uma sociedade que reconhece a ciência e as mudanças que esta pode trazer (Matthew, 1989, p.2). Os japoneses sempre tiveram essa preocupação com seu futuro, buscando entender as tecnologias e culturas sendo importadas e analisar seu efeito na cultura do país. Assim, o aspecto sócio-psicológico da ficção científica torna-se essencial para a compreensão japonesa de si mesmo no âmbito das novas tecnologias. Pouco a pouco, o Japão vai percebendo a força analítica do estilo e a usa para refletir sobre as mudanças no país.

Contudo, o grande problema que qualquer estudo de ficção científica encontra está em sua definição. Afinal, o que é ficção científica? Por ser um gênero amplo e que engloba um grande número de subgêneros, sua definição é complicada de se precisar. A ficção científica, diferentemente de outros, não tem ação ou lugar típico, podendo incorporar outros gêneros. Isso apenas complica mais a definição do que é a SF (como os japoneses passam a conhecê-la) e, para isso, deve-se tentar eliminar os aspectos que não são próprios do gênero, excluindo o que vem da prosa de mistério, da aventura, do gótico, dentre outros gêneros.

Na introdução da obra *Speculations of Speculation*, James Gunn tenta traçar essa definição, chegando à conclusão de que, ao se retirar tudo que indica outros gêneros, para se chegar a um denominador comum que possa ser visto como puramente “ficção científica”, esse denominador é a “mudança”. “Algum elemento significativo da situação é diferente do mundo ao qual estamos acostumados, e as personagens não podem responder à situação de forma comum, quer dizer, sem reconhecer que uma situação diferente requer análise e uma resposta diferente” (Gunn, Candelaria, 2005, p. 7) Este é um conceito que reverbera com o tênue “E se...?” (“What if...?” no original) que transmite a idéia de especulação, onde a base

da estória é o elemento do novo e diferente. Gunn então traz, juntando todos esses conceitos, a idéia de SF como a literatura da “descontinuidade” (p.8), em contraponto à continuidade da literatura tradicional, que espelha o mundo cotidiano. A ficção científica, então, teria como base a quebra desse cotidiano, trazendo imagens completamente díspares do que se pode esperar na vida real, causando um estranhamento.

Mas essa linha de raciocínio apenas nos leva ao fantástico, sem conseguir diferenciar este de um gênero à parte, a ficção científica. Assim, a primeira diferenciação feita entre os dois gêneros é a necessidade de, em uma obra de ficção científica, “aceitar todos os axiomas do mundo real e um ou mais axiomas imaginários” (p. 8). Assim, não há nenhuma regra do mundo natural que seja quebrada, mas uma nova regra é posta em prática, uma que desestabiliza as regras anteriores de forma crível. Este fenômeno é o que Darko Suvin, incluso no estudo de Gunn, chama de “novum”, uma inovação cientificamente plausível que na maioria das vezes é o centro da narrativa de ficção científica (p. 24). O efeito principal desse aspecto é que somos levados, enquanto leitores, a fazer perguntas sensatas e sérias à ficção científica, exigimos entender o mundo que nos é apresentado e como passamos do nosso mundo real para aquela versão que a obra traz. Gunn ainda mostra que as diferenças entre a literatura da continuidade (tradicional) e da descontinuidade (ficção científica e fantasia), da mudança (fantasia) e da diferença (ficção científica), mesmo sendo bem definidas e significantes, acaba caindo em uma questão de sensibilidade do leitor. O principal é saber se retiramos mais de uma obra ao formularmos difíceis questões a ela, ou se é melhor aceitarmos cegamente o que ela propõe (p. 12).

Segundo Suvin, a ficção científica vem de uma hipótese fictícia e a desenvolve com um rigor científico. Ele levanta essa correlação como aspecto do estranhamento, onde temos um relato construído de forma a parecer fatural de um evento obviamente fictício, que quebra um sistema normativo ao introduzir um novo sistema de normas (p. 25). Esse estranhamento, Suvin explica, aparece na ficção científica como Bertolt Brecht a conceituou: “Uma representação que estranha é uma que nos permite reconhecer o objeto, mas ao mesmo tempo o faz parecer desconhecido” (p. 25). Além disso, diz que uma definição do gênero seria a de “Literatura do estranhamento cognitivo”. A cognição, nesse caso, implica uma reflexão da e na realidade. “Implica uma abordagem criativa tendendo para a transformação dinâmica em oposição a um reflexo estático do ambiente do autor” (p. 29). Embora sua definição tenha recebido muita oposição, foi ela a responsável por começar o debate acadêmico sobre essa definição, que segue até hoje, com certa incerteza devido à não-homogeneidade da ficção científica.

Embora a gênese de um tipo puramente japonês de ficção científica seja aqui atribuída a Abe Kobo, ele não foi o autor responsável pela importação do estilo ou mesmo o primeiro japonês a usá-lo. De fato, desde a era Meiji (1868-1912) a ficção científica cresce lentamente no Japão. Com a Restauração, conforme Matthew, novas idéias afluíram em grande velocidade, abalando as crenças japonesas e fazendo a literatura refletir os efeitos da sociedade em tentar superar as rápidas mudanças. Isso gerou um desejo de se ver livre da tradição japonesa e difundir obras ocidentais. As primeiras obras traduzidas foram, em sua maioria, obras de aventura. Jules Verne tornou-se um nome proeminente neste período e começou um processo que criaria a ficção científica japonesa (Matthew, p.7). As obras de Verne inspiraram vários autores japoneses a escrever no mesmo modelo, criando obras de aventura com temas políticos e um teor especulativo. Era uma consciência fundamental para a ficção científica, o reconhecimento da mudança sócio-política. Entretanto, eram basicamente obras político-especulativas. Livros com forte teor político, como já era comum neste período devido às mudanças de constituição nacional, mas extrapolados para um tempo futuro. Ainda não era uma ficção científica propriamente dita.

Com a publicação do livro *Shousetsu Shinzui*, de Tsubouchi Shouyou, em 1885, o cenário literário mudou. Repudiou-se a narrativa didática por algo mais poético e reconheceu-se a força da literatura na análise da condição humana e das reações do homem. Para ele, a literatura deveria tratar do mundo objetivo, com tramas consistentes e caracterizações psicologicamente verossímeis. Para Matthew, esse tratado foi responsável por encaminhar a literatura japonesa para a ocidentalização, mas foi um grande ataque contra a ficção especulativa devido à recusa de Tsubouchi de legitimar o estilo por não se tratar de algo realista e, para ele, apenas no realismo podemos medir a reação humana. Inviabilizando completamente a especulação, ele argumenta que a arte como algo que percebe a realidade através das emoções não pode se basear na imaginação (p. 10).

Após a publicação de Tsubouchi e a aceitação nacional de suas linhas-guia, a ficção especulativa japonesa se estagnou. Apenas no começo do século XX reapareceram obras especulativas com uma temática diferente da política de dois séculos atrás, preocupando-se agora com guerras e trazendo hipóteses sobre o que aconteceria se a marinha japonesa fosse destruída e o Império superado. Essas obras receberam forte influência das obras de H. G. Wells, principalmente “*Guerra dos Mundos*”, de 1898. Esse renovado interesse na ficção científica foi respondido com a criação de um novo tipo de obra, influenciada pelo naturalismo francês e pela tendência japonesa à introspecção literária, o *shi-shousetsu* (a narrativa autobiográfica com tons de ficção). Este novo estilo de narrativa era, em sua

essência, uma mescla de realismo sórdido e a busca romântica pela liberação do ego. Cenários e eventos descritos detalhadamente serviam de pano de fundo para os segredos do autor, criando uma narrativa que lapida a literatura japonesa até hoje. Essa insistência em uma narrativa realista serviu de contraponto para a ficção imaginativa, que só recebeu nova legitimação com os contos fantásticos de Akutagawa Ryuunosuke (p. 12).

Ao mesmo tempo em que a ficção imaginativa ganhava espaço, a revista *Shinseinen* foi criada e se tornaria um dos maiores veículos para a ficção científica japonesa, que começou sendo vista como “estórias irregulares de detetive” ou *henkaku*. Além desta, foi publicada pela primeira vez em 1927 a revista *Kagaku Gaho*, que focava mais a ficção científica. Foi aqui que, finalmente, a ficção científica japonesa começou e tornou-se comum na era Showa. Contudo, o gênero fora reprimido, assim como toda a literatura, durante o militarismo dos anos 1930 e a Segunda Guerra Mundial. Durante todo esse período, até o impulso do gênero em 1960, foram publicados poucos trabalhos de ficção científica de alta qualidade. Os anos 1920 ainda são vistos, contudo, como a era dos trabalhos clássicos da ficção especulativa japonesa com trabalhos como *Ren'ai Kyokusen* (A Curva do Amor) de Kozakai Fuboku e *Kagami Jigoku* (O Inferno de Espelhos) de Edogawa Ranpo, em 1927, e impulsionou os trabalhos nesse gênero, que começaram a ser publicados com cada vez mais frequência nos anos posteriores. Nos anos 1930, o aspecto científico das estórias ganhou proeminência com o conto *Shindoma* (O Demônio da Vibração) de Unno Juuza, que se tornaria um dos maiores nomes dessa primeira fase do gênero (p. 15).

Contudo, essa primeira era foi caracterizada por experimentos superficiais, baseando-se fortemente nos arquétipos criados por autores ocidentais e focando ora o aspecto misterioso, ora o científico para escrever suas estórias, mas nunca definindo um tema ou uma mensagem. Pode-se perceber algumas tentativas de associar os contos com acontecimentos japoneses e globais, mas pouco avanço é feito, principalmente devido ao autoritarismo da época (p. 32). Contudo, aqui os autores de ficção científica aprendem a ser mais modestos, mais sutis com o uso da ciência para não alienar o leitor. Seria uma compreensão fundamental para sua popularidade após a Guerra do Pacífico.

Para a maioria dos estudiosos do gênero, os anos 1960 foram a era de ouro da ficção científica japonesa, por uma mescla de eventos externos e internos. A diminuição do custo de vida no Japão, o vôo do cosmonauta soviético Yuri Gagarin, a inauguração da SF Magazine, dentre outros fatores, ajudaram o país a ver que uma nova era de invenção e descoberta estava começando (p. 41). Mas antes mesmo desse impulso e renovado interesse na ficção científica, que vem até os dias atuais, a Segunda Guerra Mundial foi seguida por experimentos humildes

em ficção científica, muitas vezes disfarçados de outros gêneros, que foram guiados pelos contos mirabolantes de Abe Kobo. Komatsu Sakyō, atualmente considerado um dos primeiros maiores nomes da SF japonesa, principalmente por sua obra *Nihon Chinbotsu* (O Naufrágio do Japão), admitiu ter sido fortemente influenciado pela prosa de Abe Kobo, de forma que é fácil apontar as similaridades de seu *best seller* com *Dai Yon Kanpyouki* de Abe Kobo, desde a temática até o estilo. É fácil perceber que, embora tenha se mantido no gênero por pouco tempo, Abe foi responsável por viabilizar e influenciar toda a primeira geração de escritores de SF genuinamente japonesa. E toda essa influência começou com seu conto *R62go no Hatsumei*, que representou uma volta à *hard science fiction* (a ficção científica com foco na verossimilhança científica e com proeminente uso de termos específicos).

A FICÇÃO CIENTÍFICA DE ABE KOBO

Conforme já foi discutido nos capítulos anteriores, Abe Kobo ficou conhecido por sua natureza pluralista, com experimentos diversos em diferentes mídias. A partir do começo dos anos 1950, embora se possa perceber o embrião desse estilo desde seus primeiros contos, Abe começa a usar a terminologia científica em seus contos. Primeiramente, ele traz de seu fundo médico a nomenclatura e estilo regrado de racionalização para criar imagens fortes e realistas dentro de um cenário surreal. Assim, em parte por um processo natural de assimilação de sua formação, mas também por influência ocidental e proposital experimento, Abe decidiu evoluir sua prosa levemente científica (que já mencionava nomenclatura técnica como o nome científico da planta de *Dendorokakariya* até descrições mais sóbrias como os ângulos e medidas da perna que se desfaz em *Akai Mayu*) para um uso preponderante da ciência em sua linguagem e tramas, fixando-se, mesmo que brevemente, no gênero da ficção científica.

Abe Kobo é frequentemente apontado, por críticos e estudiosos de seu trabalho, como o escritor que fez da ficção científica um gênero viável no Japão. Para ele, ciência e tecnologia nunca estavam muito longe da fantasia, já que ambas eram apenas formas de gerar um resultado inesperado que poderia desestabilizar o senso comum e nos permitir ver o mundo sob uma nova luz. Embora não tenha ficado muito tempo dentro do gênero, sua prosa manteve traços dele até o fim e, segundo Tatsumi Takayuki (citado por Bolton), ele desde o

começo começou a desmontar e sabotar as regras do gênero, até mesmo em seus primeiros trabalhos (Bolton, 2002, p.1).

Se tomarmos como preceito a idéia de que a ficção científica se destaca da fantasia através do não descarte das regras do mundo real, entramos em uma grande contradição na ficção científico-surreal de Abe Kobo, contudo. Em seus cenários quase oníricos, temos o choque entre os dois gêneros: temos a quebra kafkiana do cotidiano, com metamorfoses físicas e psicológicas, cenários absurdos e situações bizarras, tudo envolto em terminologia científica e especulação plausível. Isso é um sinal claro, e presente em toda sua obra, desta dicotomia de estilos se cruzando. A poesia psicológica do surrealismo entra em choque com o olhar científico do mundo, funcionando como um dispositivo de alternância entre os palcos internos e externos das personagens.

Essa correlação entre ciência e poesia é tênue e possui uma longa história dentro da crítica literária. Bolton, em seu livro *The Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kobo*, traz um longo capítulo sobre a evolução dessa discussão da diferença entre a prosa e a linguagem da ciência desde a Renascença. Chegando à conclusão de que o lirismo e a ciência são apenas diferentes linguagens e que a literatura lucra com a mescla de estilos, podendo a ciência, quando usada em conjunto com a linguagem poética, causar efeitos que eram impossíveis anteriormente (Bolton, 2009, p. 44-47). Esses efeitos únicos à SF foram o que atraíram Abe para o gênero e o fez escrever ensaios sobre o tema.

Em um estudo de ficção científica japonesa, Bolton traz Abe Kobo e Komatsu Sakyō como os autores da “primeira geração”, juntamente a Hoshi Shin’ichi e Tsutsui Yasutaka. Para ele, *Dai Yon Kanpyōki* foi de vital importância para lançar a SF como um gênero em si mesmo no Japão (Bolton, 2007, p. xiii), embora a tendência de Abe transformar-se sempre que notava limitações no gênero que trabalhava o fez perder o reconhecimento que poderia ter conquistado se tivesse continuado a trabalhar dentro da SF. Seus colegas da primeira geração exerceram uma grande influência para a SF japonesa até hoje, mas é comum ver estudiosos, tanto de sua época quanto atuais, subestimando a importância de Abe.

Abe frequentemente usa-se da ciência quando suas histórias exigem um tom mais realista, mais frio e pessimista. *R62go no Hatsumei* é um bom exemplo disso, enfatizando a solidão da sociedade moderna. Embora o período em que Abe explorou e experimentou a ficção científica tenha sido curto, a frieza do estilo e o uso de “tecnologismos” tornaram-se marca de sua prosa e continuaram por todas suas obras, até fazendo-o voltar à ficção científica com seu último trabalho: *Hakobune Sakuramaru* (1984). Durante os anos 1960 e 1970, escritores da primeira geração, Abe incluso, escreveram diversos ensaios definindo e

defendendo a SF dos preconceitos dos críticos e escritores populares. Bolton traz, ainda em sua introdução de *Robot Ghost and Wired Dreams*, as primeiras discussões desta época sobre a originalidade da SF, comparações entre os temas japoneses e os ocidentais que os influenciaram, para achar uma voz própria japonesa (p. xvii). E o primeiro trabalho a, talvez não intencionalmente, assimilar as idéias discutidas durante esse período foi *R62go no hatsumei*, de Abe Kobo.

O conto *R62go no Hatsumei* tem visivelmente um veio marxista, marca do período em que foi escrito, como explicitado nos capítulos I e III. O tema de deslocamento de trabalhadores graças aos avanços tecnológicos e a desumanização da classe trabalhista através da automatização e transformação de trabalhadores em máquinas de trabalho são metáforas diretas à visão marxista da sociedade moderna. A figura do robô como analogia da alienação e conformismo da classe operante é usada em vários contos e obras de ficção científica, mas a forma como Abe a usou, e a frieza com que descreveu o processo de criação desse robô, é que deram ao seu tipo de ficção científica um ar de originalidade, que mostrou, mesmo não se baseando na tradição japonesa, uma visão japonesa crua da realidade. O pessimismo comumente atribuído à prosa de Abe fica evidente nas primeiras linhas de *A Invenção de R62*, seu primeiro conto genuinamente científico (Abe, 1974, p. 8-9):

Agora, andando com a intenção de morrer, a cidade surpreendentemente deserta mais parecia uma vidraçaria. Nos limites do distrito S havia um canal turvo de lama branca. O dique de concreto desgastado era da altura exata para descansar os cotovelos. Ao passar um barco a motor, puxando uma balsa, sobre os tamancos, folhas de repolho e cabeças de gato a flutuar, de repente caiu a noite.

Na ponte ferroviária, catou uma bituca de cigarro americano. Evitando a multidão e acompanhando o canal, um vale de depósitos que parecia adormecer com o olho arregalado... sob a luz dos postes, um turbilhão carregado pelos ventos. Esse turbilhão faz cócegas no queixo do depósito,

死ぬつもりにたって歩いてみると、町はあんがいひっそり、ガラス細工のように見えた。

S区のはずれに白くにごった運河があった。コンクリートの堤防は、ちょうど肘をつけて時をすごす高さだ。下駄やキャベツの皮や猫の頭が流れていく上を、イカダをひいたモーター・ボートが通りすぎると、急に目がくれた。

鉄橋の上で、吸いさしのアメリカタバコをひろった。入通りをさけ、運河にそって行くと、やがて目を大きくあけて眠ったような、倉庫の谷間.....街燈の下を、風にのったつむじ風が、ちよろちよろ走りまわっている。そのつむじ風が倉庫の顎をくすぐったので、油じみた扉を

fazendo-o rir com a porta oleosa escancarada. Era uma porta, risonha como um bêbado, que só três trabalhadores juntos conseguiam fechar.

Então, ali perto, o melhor lugar para se atirar. Dizem que alcança a mesma profundidade do mar lá onde a ponta do desvio do trilho avança no canal. “Proibido Cometer Suicídio”... havia até mesmo esse aviso. (Será que devo tirar os sapatos?).

Em cima da alta chaminé, do outro lado da costa, a lâmpada do farol aéreo ficava piscando. Abaixo, saía desajeitadamente pela comporta um minúsculo barco a vapor, cujas faíscas jogadas para o alto continuavam flutuando por um longo tempo nos céus, sem desaparecer.

(... de um modo geral, tirar os sapatos parece ser o mais comum).

Mas, no fim das contas, não foi preciso tirar os sapatos. Apareceu alguém para detê-lo. Era um estudante com um uniforme maltrapilho. Sentiu-se aliviado ao ver que não se tratava de um policial ou um guarda do depósito. Ele falou que queria conversar e, ao ser lhe aquiescido, pediu desculpas e curvou a cabeça seguidamente. Antecipando que se tratava de um bico, pediu que lhe contasse o motivo do suicídio. Ele achou que se tratava de uma questão para uma pesquisa psicológica.

“Nada importante”, ele sorriu absorto ao responder. “Eu costumava projetar máquinas, mas como foi decidido investir em tecnologia americana, acabei perdendo meu emprego. Sei que a morte não é solução, mas quando você se torna tão

大口にあけて、キキキと笑った。それは人夫が三入がかりでおしつけなければ開らない、笑い上戸の扉だった

さて、間もなく、飛込むには絶好の場所がある。引込線の端が運河の中につきだした、そのあたりから、海と同じ深さになるのだという。「自殺おことわり」.....そんな貼札までしてあった。

(靴をぬいだほうがいいのか?)

対岸の、高い煙突のうえで、航空燈台のランプが点滅していた。その下の水門から、小型蒸汽船が不器用にはいだしてきて、ふきあげた火の粉は、船がいつてしまってから、ながいあいだ消えずに空中に浮んでいた。

(..... 一般にはぬぐのがふつうらしい)

だが結局、靴はぬがないでいいことになった。呼びとめるものがあったのだ。

みすぼらしい制服の学生だった。

倉庫番でも夜警でもなかったことに彼はほっとした。話したいことがあるというので、すなおに応じると、すみませんと言って学生は幾度も頭をさげた。アルバイトなんですと前置して、なぜ死のうとしたのかわけを話してくれという。彼は心理学の資料調査だろうと想像した。

「つまらないことですよ」と彼はぼんやり笑った。「機械の設計をしていたのですが、アメリカの技術出資がきまり、仕事がなくなりましてね。死んだって解決にならないくらい、分ってるが、ぼくみたいに専門化しちゃうと、まるで弱虫になるんだな。死ぬつらさより、生きるつらさのほうが、大きいのです」

especializado quanto eu, você perde toda sua força. A dor de viver é pior que a de morrer”.

O estudante anuiu com a cabeça, mas parecia menosprezar a situação. Então, começou a falar e acabou baixando a cabeça, com um ar de hesitação. Está frio, não é? Dentro da água também deve estar gelado... murmurando assim, ele fez o estudante se lembrar da situação em que se encontravam.

O estudante observou-o de cima. “É difícil dizer isso, mas...” Falando com uma voz fraca e apologética, ele pareceu tomar coragem ao falar e passou repentinamente a falar bem rápido. “Serei direto. Eu providencio os corpos de suicidas para uma empresa, pelo que eles me pagam. Então, eu gostaria de tua permissão para vender teu corpo...”

学生はうなずき、いかにも自分の立場をさげすむふうだった。それじゃ、と言いかけて、なにかためらい気味に、うつむいてしまう。冷えますね、水の中も寒いだろうな.....そう呟いて彼は学生に二人のおかれている状況を想出させてやった。

学生は上目づかいに彼を見た。「言いにくいんですが.....」すまなそうに小声でいい、言いだしてみると勇気もでてくるらしく、急にすべりのいい早口になって「思いきって言ってしまいます。実は、ぼく、自殺者から死体をゆずりうけて事務所に紹介し、手数料をもらうアルバイトをしてるんです。それで、ぜひあなたにも、死体を売っていただくように、たのもうと思って.....」

Após grande incompreensão e recusa, o protagonista aceita vender seu corpo para o laboratório, pois o estudante necessitaria do dinheiro que lhe dão pelos corpos, ou ele acabaria se matando também. Aumentando a relação entre suicídios e o capitalismo, o Sr. Kusai, o homem que paga ao estudante pelo corpo do protagonista, sugere que o garoto use o dinheiro para comprar seu livro: “Examinando o Número de Suicídios em Termos de Flutuações de Ações”. Continuando sua tendência ao pensamento marxista neste período, podemos ver aqui um homem privado de sua liberdade marxista, a liberdade de trabalhar além do necessário, o que faz de si nada mais que um cadáver, como o próprio protagonista admite.

No escritório, o protagonista é apresentado à secretária, Srta. Hanai, e ao Sr. Kusai, que o faz preencher documentos e passa a chamá-lo de R62. Kusai verifica que a “causa da morte” realmente foi o desemprego e pede-lhe para assinar um formulário. Esse formulário, contudo, é um papel em branco. Quando o homem questiona isto, Kusai responde que ele é apenas da Divisão de Contratos e que isso é o que a companhia exige, que apenas faz parte das regras e que ele não sabe para o que serve. Aqui é perceptível uma crítica à burocracia exacerbada e a divisão de trabalho arbitrária da sociedade moderna, onde um trabalho é tão diluído e subdividido que as partes acabam por não entender o processo por completo e a

montanha de documentos produzida acaba sendo nada mais do que páginas em branco. Kusai acaba por dizer que R62, agora legalmente um cadáver, não possui mais o direito que todo ser vivo tem de saber o que diz o contrato que assina.

R62 é levado para a parte de trás do prédio e entra com Kusai pela porta dos fundos, descobrindo antes que o R de R62 quer dizer “robô”. Ele entra em um grande salão que mais parece um depósito abandonado. Em uma das paredes há uma porta imponente, destoando com o resto do salão. Kusai bate à porta, que é aberta por Hanai, a secretária. Ela guia R62 pelos corredores labirínticos do depósito até um quarto sem janelas. Dentro do quarto, um homem chamado de Chefe pergunta a R62 (p. 17-18):

“Está decidido?” perguntou o Chefe.

Tudo que R62 precisava fazer era balançar a cabeça [...] mas por fim ele disse, “No geral, eu já me decidi, mas...”

A expressão na face do Chefe mudou para uma de surpresa ao ouvir essas palavras. “Eu só perguntei para ser educado. Esse ‘no geral’ é um pouco surpreendente. Para ser preciso, ‘ter se decidido’ não é a frase apropriada. Pensar que um morto mantém o luxo de tal escolha é um triste equívoco”.

“Mas o suicídio era livre arbítrio”

“No entanto, desemprego não é livre arbítrio”, o Chefe respondeu sem dar a menor brecha.

決心ばついたかい? と所長……。R62号君は、ただうなずいてもよかったのだが、こうしてみればこの事務所の財政状態もそう豊かじゃなさそうだし、相手の力を過信して、一方的にしゃべらせておいたのでは、しまいにとりつくしまもない結果になってしまうと思い、[およそ決心はしたのですが……]ふくみをもたせたつもりで言葉をにごすと、所長は意外だという表情で、「私はただ儀礼的な意味で言ったまでだ。およそ、とはおそれいったね。正確に言えば、決心なんて言葉は適当じゃない。死人にそんな選択の余地がのこされていると思うのは、甘やかされた誤解だよ」R62号君がむきになって、しかし、自殺だって、自由意志です……。失業は自由意志じゃあるまい、と所長は相手にしない。

R62 é posto em uma mesa de operação. Ele protesta violentamente, gritando para que parem, ao que o Chefe, impaciente, diz que se ele não quisesse fazer isso, que tivesse dito no princípio. Que ninguém o obrigou a ir até o escritório. O Chefe diz que a “Sala de Restauração”, onde eles estão, foi criada para dar a pessoas como o R62 o que elas querem. Quando é dada a escolha entre continuar com a operação ou voltar para seu estado anterior, R62 fecha os olhos e deixa o médico prosseguir.

Embora o doutor descreva a operação como um processo de purificação, ela apenas deixou o protagonista como um ser mais lógico, privado de sua identidade. Após a operação,

Abe descreve o interior de R62 como um terreno invisível, um ambiente melancólico dentro da pintura com uma moldura quebrada. Aqui Abe traz a metáfora para ilustrar o subconsciente quase completamente apagado do robô. Foram assim apagados o caos e a irracionalidade, este último sendo o que os surrealistas viam como o mais sagrado reino da mente. Tudo que resta é o horizonte e a queda regulada de água. Quando a operação acaba, R62 é quase o mesmo que antes, mas ele agora é mais lógico e há uma pequena antena saindo de sua cabeça. O sucesso da operação é testado trazendo uma caixa pequena e girando um mostrador, ao que R62 ouve um apito em sua cabeça e o Chefe diz-lhe para cantar uma música. O protagonista começa a cantar sem nunca ter ouvido a música (p. 26):

Nuvem azul lacrimajante	涙をうかべた青い雲
A mãe é censurada pela nuvem	母さん雲にしかられて
E se foi para além das montanhas.	お山をこえて行きました

R62 é preso então em um quarto por uma semana para recuperação. Embora não seja proibido de sair, ele não sente desejo em fazê-lo. Ele conversa com Hanai sempre que ela aparece para lhe entregar comida, embora ele se esqueça das conversas assim que ela sai do quarto, permanecendo apenas um sentimento de intimidade com ela. Até que ele decide abraçá-la, para verificar se seu amor é correspondido, mas ele ouve um apito em sua cabeça e uma risada. Hanai não se mostra surpresa e diz que um robô anterior a ele fez a mesma coisa e acabou quebrando, tendo prendido a antena na mesa. Este momento de apreensão só é comparado com o momento, dias depois, em que ele percebe não lembrar quem fora antes de virar o R62, um sentimento que logo é erradicado pelo apito em seu cérebro.

Enquanto R62 se recupera, o Chefe está fazendo um discurso de abertura à primeira reunião do “Clube R”, em outra parte do prédio. Sua platéia consiste de presidentes de empresas em bancos de todo o mundo. Seu discurso é sobre o significado do clube (p. 29-30):

“Embora eu saiba que não há necessidade, eu gostaria de reconfirmar a importância histórica de nosso clube. Este R que vai no nome do nosso clube e que brilha em dourado no peito de vocês. Afinal o que é esse R? Obviamente é o R de “Robô”. Mas

さて、あらためて申上げるまでもないのでありますが、わがクラブのもつ歴史的な意義を、ここで再確認してみたい。わがクラブの名称であり、そしてその諸君の胸に黄金色に輝くところの、Rとは、いったい何ものであるか？……むろん、ロボットのRであります。だが、それだけではない、実に複雑多様、深遠なる意

não é só isso. Na verdade, tem vários significados complexos e profundos... Primeiramente, só para apresentar uma pequena parte desses, como símbolo do nosso grupo refere-se a o R de Raça, como em raças de pessoas. É o R de Regras e de Reino, ou seja controle e poder. R de Riqueza ou abundância. R de Ressurgimento e Reação, ou o re-estabelecimento do velho regime. R de Reassentar, ou colonização renovada (aplausos). R de Regalia, ou justiça ou a ala Direita (aplausos) [...] Em seguida, se considerarmos termos de um símbolo para robô, torna-se o R de Racionalização, como na racionalização da produção (aplausos), o R de Rato, como o fura-greve (fortes aplausos), R de Regular, ou leal (aplausos), (“Há mais!”, uma voz gritou. “O termo rasetu significando alguém cujo pênis foi cortado! Hahaha!”) Sim, verdade, ainda existe um grande número de significados... Em termos da ação que nosso clube deve tomar, eu gostaria de sugerir o R de Remilitarização, ou o Clube da Remilitarização, ou em termos de coleta de informação, o R de Clube de Reportagem [...]”.

味をもっているのです。ちなみにその一部を、ほんのごく一部を申しあげますれば、まずクラブの象徴といたしまして、レノスすなわち人類のR、ルールならびにレインすなわち支配と権力のR、リッチすなわち富のR、レヴァイヴァルもしくはレアクションすなわち復古のR、レセトルすなわち植民地復活のR（拍手）ライトすなわち正義もしくは右翼のR、（拍手）.....」所長はちょっと口をつぐんだ。給仕——ツノがはえているところをみるとロボットにちがいない——がカクテルの盆をはこんできたのである。今日おためしいただくカクテルも、すべてRではじまる名前をもってます。今おくばりしたのはロップ、つまり強盗というので、ちょっと酸味がきつうござんすかな.....ハンカチで軽く、唇をおさえ、先をなつづけた。「次に、ロボットの記号として見ますれば、ラショナルゼーションすなわち産業合理化のR（拍手）ラットすなわちストライキ破りのR（割れるような拍手）レギュラーすなわち忠誠なるもののR（拍手）さらにラッシュすなわち突撃隊員のR.....（まだあるぞ!と叫ぶ声——日本語のラセツのR、これはね、チノポを切ったやつのことだってさ、ワハハハ.....)さよう、まだまだ、いくらでもあるのであります。そこで私は次のような提案をいたしたい。クラブを実行力あるものとするため、Rのつくいくつかの支部をもうけて、機動的な組織にする。これもほんの一案であります」とすばやく手帳をくって、「再軍備のためのレミリタリゼーション・クラブ、情報入手のためのレポーター・クラブ[...]

Aqui vemos Abe tomando a visão partidária de natureza egoísta e objetivos da elite capitalista, ligando muitas conotações negativas à elite. Ele vê a sede por poder e riqueza dela finalmente evoluindo para uma busca da restauração da sociedade pré-guerra japonesa. Todos os temas anteriores à derrota japonesa se mostram nesse discurso: militarização, colonização e a crença em superioridade racial. Abe faz questão de mostrar que os membros do Clube são internacionais e que a tecnologia de robotização é norte-americana. Temos então uma óbvia referência à “americanização” do Japão pós-guerra, a infiltração do capitalismo e governo

ocupacional. Abe deixa claro o efeito que essa busca pelos ideais capitalistas faz à classe trabalhadora, que são essencialmente emasculados.

Por fim, o Chefe chama R62 para o salão, para uma demonstração. O Chefe então continua com uma análise da importância do robô. Ele fala do avanço tecnológico, e da ajuda que as máquinas representam para a produção e para repor trabalhadores humanos cujo aumento da unificação tem se tornado a escória do século. Ele assemelha o sistema social ao corpo humano, dizendo que os trabalhadores são o sangue; os cientistas, os hormônios; e a elite, o coração e alma do robô. A elite capitalista se vê naturalmente ocupando uma posição privilegiada da sociedade. Mas, para manter essa posição, ela deve ser cuidadosa: “se o sangue tornar-se contaminado, a máquina perde sua vitalidade”. Com seu plano de “robotizar” vários trabalhadores, o Chefe acredita que resolverá o problema de manifestações dos desempregados enquanto se ganha lucro com uma mão de obra barata e passiva.

Após a apresentação, o Chefe recebe investimento de um presidente de banco e deixa um presidente de uma fábrica levar R62 consigo, para teste. Coincidentemente, este é o antigo chefe do protagonista, Takamizu, e levar o robô o deixa inseguro, pois o robô era um trabalhador ruim antes e seu irmão é membro ativo do movimento trabalhista. O Chefe assegura que o R62 será perfeitamente leal a Takamizu e que suas memórias foram apagadas. Além disso, sua habilidade de trabalhar é virtualmente ilimitada, contanto que ele só trabalhe sete horas por dia (p. 38):

“Posso pedir para um técnico norte-americano vir aqui – a cabeça é cem por cento feita nos Estados Unidos [...] e se você tiver qualquer problema, ou se algo não der certo, mandaremos as ondas cerebrais para o escritório principal para análise e serão ajustadas por um especialista.”

私はまた、てっきりアメリカさんの技師が来てくれるんだとばかり思っていたもので……この頭は完全にアメリカ製だよ。パテントが二十九もついているんだ。それに、問題がおきたり、うまくいかないことがあったりすれば、すぐ本部に脳波を電送して分析してもらい、向うの専門家に調節してもらえるんだから……

Mais uma vez há uma ênfase na origem norte-americana do robô, com a elite usando e ouvindo a palavra com forte crença em seu poder. O conto todo pode ser visto como uma crítica à infiltração estadunidense no Japão, mas mais do que isso, Abe confronta aqui a mentalidade japonesa, mais do que o papel dos Estados Unidos nessa nova tendência. O Japão mudou sua mentalidade para uma quase devoção à tecnologia e cultura norte-americana e este quesito traz o conflito de Abe, que não se liga ao tradicionalismo, mas teme as consequências de um modernismo inabalável. Outro ponto de interesse nesta passagem é a menção às “ondas

cerebrais” que serão usadas para analisar o sujeito. Há uma fusão, aqui, entre sua linguagem psicológica e científica. A noção de retirar ondas cerebrais e enviar para análise é, se considerarmos a época, genuinamente especulativa. Mas ela funciona para cruzar o subconsciente (abstrato) com o consciente (concreto), elucidando a desumanização do robô, algo que fica ainda mais claro com a conclusão do conto.

A última parte do conto se passa sete meses depois, já na fábrica de Takamizu, e detalha a rebelião de R62, a parte mais forte da mensagem de não-conformismo que Abe tenta passar. R62 cria uma máquina e decide mostrá-la em uma reunião para membros do Clube R, apresentando-a com o seguinte discurso (p. 40):

“Teoricamente, conseguimos fabricar qualquer máquina automática que faça os mais complicados serviços mas, do ponto de vista do custo e eficiência, este não é necessariamente nosso objetivo. Como usar o homem de mais baixo custo, está é a questão. Por isso construí uma máquina humanizada como essa, impondo ao homem essa capacidade por parte de uma máquina, uma máquina que pudesse usar e abusar do homem.”

理論上からはぼくたちはどんな複雑な仕事をする自動機械でもできるわけですが、コストと能率の点を考慮すればそればかりが必ずしも目的にかなったことでない。むしろ一番コストの安い人間をどう利用するかということ、そこに問題があるのです。だからぼくは、人間にそのような能力を機械の方から強制し、しかもふんだんに人間をつかうような機械、というところに焦点をあて、このような人間合理化の機械を完成したのです……

A subversão que Abe cria aqui é facilmente perceptível. A necessidade, elucidada pela reapropriação do corpo do suicida, de otimizar o trabalho humano toma aqui uma nova forma. A criação possui poder criativo e, quando essa mentalidade de otimização é nela implantada, pode criar suas próprias formas de otimização. A linguagem fria de Abe serve aqui para mostrar a lógica inabalável de R62. O robô não vê a vida como algo precioso, vendo a força de trabalho como um recurso a ser usado, assim como seus criadores viam. Os membros do Clube vêem a idéia como algo inovador e útil, mas a forma da máquina lhes é inesperada. Takamizu é o primeiro a testar o novo aparato, sendo puxado no momento em que o protagonista liga a máquina. R62 descreve seu funcionamento (p. 41):

“Quando se acender um botão verde entre esses que estão à sua frente, aperte-o rapidamente. Se você demorar mais do que

「危いですよ。前に沢山並んだボタンにグリーンのランプがいたら、それをすぐ押して下さい。押すのが二・四秒おくれたら指が切れ

2.4 segundos, seu dedo será decepado. Aperte logo o botão seguinte, mesmo que o dedo seja cortado. Como você só tem dez dedos, só tem dez chances. Se você falhar mais do que dez vezes, seu peito será atingido e provavelmente morrerá.”

てしまいます。切れてもすぐ次のを押して下さい。指は十本あるから十回までは指だけですむのです。十回以上押しそになったら、胸をさされて死ぬはずです」

Temos aqui a grande ironia do conto, que o criador será destruído pela criatura. R62 é uma máquina inumana, criada por uma classe de pessoas inumanas. Assim que a máquina é ligada, uma luz se acende e, por demorar demais, o dedo de Takamizu é cortado, mas não decepado. Embora ele proteste, dizendo que entendeu como funciona a máquina, ela não pára e o R62 diz que ela não se desligará pelas próximas quatro horas. Takamizu continua apertando os botões, sem perceber qualquer padrão nas luzes. Quando o primeiro dedo é decepado, as reações da platéia são diversas e o robô diz que há um botão para lavar o sangue do console, caso fique muito difícil de discernir as luzes. À medida que Takamizu perde seus dedos, a perda de sangue o faz alucinar. Ele acredita ver os trabalhadores de sua fábrica se unindo na porta do prédio. Exigindo que ele não se vendesse para os Estados Unidos, ele acredita que os trabalhadores irão quebrar o gerador de energia. Nenhum dos membros da platéia se move para ajudar Takamizu, apenas pensando em como usar a máquina ou arrependendo-se do investimento que fizeram no Clube R. No caso do criador do robô, contudo, ele sente-se inspirado pelo aparato. Quando Takamizu finalmente morre por tentar fugir e a máquina pára, o Chefe apenas pergunta qual o propósito da máquina, ao que o R62 balança a cabeça negativamente. Na segunda vez em que lhe é perguntado, o robô ri, mesmo quando o Chefe usa a caixa de controle para tentar obter uma resposta. A estória acaba com o Chefe aterrorizado pela mudança de reação de sua criação, que antes era completamente sereno e lógico, gritando por uma resposta e o robô, apático a tudo (p. 43):

“O que pretendia construir!”, gritou com todas as forças, mas sua voz foi apagada pela voz enraivecida que se emaranhava perto de seus ouvidos, e R62 só pôde ver o rosto pálido crispado e um lábio escancarado em convulsão.

「何をつくるつもりだったんだ!」ありったけの声で叫んだが、もうその声はま近にせまったもみあう怒声にかきけされ、R62号君には蒼くひきつった顔と大きくけいれんする唇が見えただけだった。

A principal metáfora desta última passagem, a máquina, serve para elucidar vários argumentos de Abe. Superficialmente, a máquina significa o capitalismo em geral, sendo controlado pelo produto de sua própria criação, o robô. O robô faz ao membro da elite o mesmo que a elite havia feito com ele, criando uma relação de troca de hierarquia. Mas, se olharmos mais profundamente, Abe está mostrando a sua visão das conseqüências de uma busca frenética pelo capitalismo (embora uma visão puramente marxista deste). O estilo detalhado e objetivo do conto serve para mostrar a desumanização das classes operárias, que segundo ele irão mais cedo ou mais tarde fazer das elites suas vítimas. Aqui, Abe mostra-se seguindo o verdadeiro papel do escritor, como ele via, aquele que deve ver a natureza verdadeira da realidade e todas suas falhas, que deve acordar as massas e guiá-las à liberdade. No caso desse conto, o veículo que ele escolheu foi a ficção científica.

Os ensaios de Abe Kobo, escritos durante os anos 1960, tratavam da recente popularização da SF no Japão e o que, para ele, constituía o gênero. A popularização do gênero, algo que o presente trabalho apresenta como mérito dele, foi algo não esperado por ele. Embora seus experimentos tenham levado sua prosa ao reino da ficção científica, os ensaios que escreveu após a publicação de *Dai Yon Kanpyouki* mostram sua preocupação com a definição do gênero, já que ele preferia algo mais flexível.

Bolton, na introdução à sua tradução dos ensaios de Abe, afirma que Abe Kobo serviu como uma ponte entre a *proto-SF* da pré-guerra e a popularização da SF com Komatsu Sakyou. Abe “incorporou elementos complexos da ciência em uma escala que nenhum autor japonês havia tentado antes, entretanto empurrou a estória para uma conclusão perturbadora, quase surreal” (Bolton, 2002, p.1). Críticos como Schnellbacher, citado amplamente por Bolton, analisam *Dai Yon Kanpyouki* como a primeira obra completa de SF no Japão e o trabalho que permitiu um aumento no interesse do país no gênero. Em uma entrevista dada para o fascículo inaugural da *SF Magazine* japonesa, Abe deu seu parecer sobre a importância do gênero, mas já se percebia o embrião de seu desinteresse por ele: “O livro de ficção científica representa uma descoberta do tipo de Colombo, pois combina uma hipótese extremamente racional com uma paixão irracional pela fantasia... A poesia criada pela colisão entre essa tensão intelectual e o convite à aventura não é apenas contemporâneo, está também ligado ao espírito original da literatura” (p.1).

Para entender a ficção científica de Abe, temos que entender que, para ele, o gênero não deveria se aliar com uma idéia de exatidão científica no sentido mais estreito, nem deveria tentar fixar seus limites com uma lógica interna. Mas para ele, “desenvolvimentos tecnológicos resultarão em mudanças futuras que trazem os mesmos desafios construtivos,

mas dolorosos para nosso senso comum que a literatura nos traz hoje” (Bolton, p.1). Para Abe, sempre um recluso por natureza, a compreensão estreita do mundo vinha do coletivo e era trabalho do indivíduo sobrepor essas percepções estáticas.

Abe começa seu ensaio intitulado “*SF no ryuukou ni tsuite*” dividindo as visões sobre a popularidade da SF em dois argumentos: um contra, outro a favor. Sua análise toma como contexto a recente (para a época em que ele publicou o ensaio) explosão da tecnologia que infiltrou a sociedade japonesa e mundial da época: ele menciona o poder da televisão, a facilidade doméstica que os eletrônicos deram, a automação industrial e até mesmo o programa espacial. Para ele, é visível que o aumento do papel da ciência na vida cotidiana tenha ajudado a popularizar a SF. Mas o argumento contra a SF ainda existe, e Abe tenta mostrar que, para o público geral, a ciência não passa do reino do prático. Usar aparelhos tecnológicos não requer conhecimento científico e vice-versa. Abe diz que a popularidade da SF “não mostra um crescimento no espírito científico, mas sim da confusão não-científica” (p.2). O argumento é lógico, prediz que a SF será erradicada quando um espírito científico de fato aparecer. Quanto aos que são a favor da SF, Abe traz como exemplo máximo da época os autores soviéticos, para quem “a ciência não pode se desenvolver sem a fantasia e a meditação sobre o futuro. A fantasia, inevitavelmente, é o precursor das hipóteses que, com experimentos, podem se transformar em teorias científicas” (p.3).

Após discutir ambos os argumentos, Abe admite que não consegue concordar com nenhum deles. Para ele, ambos são “variações de um mesmo tema”, o de rejeitar a pseudociência. Como as histórias de Abe, envoltas em absurdez, são compostas de pseudociência, um estilo em que a linguagem científica é usada para descrever algo que a ciência não pode explicar, ou seja, concordar com qualquer dos lados é impossível. Para Abe, a fundação da SF está nessa absurdez, pois é saindo das linhas-guia da ciência que se consegue novas possibilidades para a SF. Ele passa a criticar a recente tendência de se apreciar mais histórias “realistas” e dividir a ficção especulativa com base nas histórias cuja hipótese tornou-se verdade. Para Abe essa é só mais uma forma de limitar a SF.

Abe reconhece ainda, que existe um grande preconceito contra a ficção científica em todo o mundo literário. Ao que ele traz como exemplo do poder da ficção científica, contos de Edgar Allan Poe, atribuindo a ele um dos pilares da fundação da SF mundial. O poder desses contos é da ordem dedutiva, não importando se aquilo que é proposto é verdade ou não, pois o que deve ser estudado são os aparatos narrativos que inspiram no leitor o sentimento de descoberta. “A questão é formar uma hipótese e ver até que ponto pode-se erigir um novo sistema de regras, completamente diferente das regras existentes de nossas vidas cotidianas”

(Bolton, p. 5). Para ele, a ciência não é o objetivo da SF, mas a matéria-prima para uma hipótese. A ficção científica, para Abe Kobo, é a literatura da hipótese e, assim, ele tenta aumentar consideravelmente o escopo do gênero. Com esse novo escopo, Abe procura adicionar ao grupo de escritores de SF autores como: Kafka, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, e até Souseki, Akutagawa e Ishikawa Jun. Tomando um escopo tão amplo como o das hipóteses, o gênero englobaria escritores como Cervantes, Shakespeare, Dante, dentre muitos outros (p. 6).

Em uma das análises mais interessantes de seu ensaio, Abe traz a SF como uma “estória de fantasmas que não acredita em fantasmas” (p. 5), saindo de uma discussão sobre a origem da SF pelo seu parentesco com estórias de terror de Poe, que começou a escrever SF para satirizar o gosto pelo grotesco de sua época. A ficção científica deve ser cética, deve ser uma hipótese usada para refletir a realidade. Enquanto o horror não se demora tentando entender as origens de um monstro, a SF deve ir a fundo para entender como esse monstro foi criado. Para esclarecer essa diferença, Abe compara o monstro de *Frankenstein* dos filmes (terror) com o dos livros (SF), e repete a comparação com *The Invisible Man*. Ele usa essas comparações para dizer que ninguém até então havia feito um filme realmente de ficção científica, optando por ignorar todas as discussões psicológicas dos textos originais (p. 6). Abe conclui seu ensaio com uma volta à influência de Poe, mostrando que vários autores foram caracterizados como “grotescos” por seguir os métodos e estruturas do autor estadunidense. Contudo, para Abe, nenhum escritor moderno escapou da influência direta ou indireta de Poe. Assim, ele sugere que os escritores devem, a partir de então, se livrar dos estereótipos fixos de Poe como um crente na arte pela arte, e que seja necessária uma reavaliação do autor.

Em seu outro ensaio, “*SF kono nadzukegataki mono*”, escrito quatro anos após “*SF no ryuukou ni tsuite*”, Abe se mostra contra definir a SF, mas mostra confiança na capacidade do gênero de não ser definido. Para ele, a SF é uma “literatura entre literaturas”. Ele ainda diz: “quando vejo o estado da literatura japonesa, um herbívoro bem vestido bajulando pseudo-domadores de leões sem forças chamados de críticos, minhas esperanças descansam ainda mais fervorosamente na monstruosidade da ficção científica” (p. 7). Para Abe a popularidade da ficção científica toca no ressurgimento do espírito da hipótese, não em mera moda, o que para ele quer dizer que é uma discussão que toca na própria natureza da literatura.

CONCLUSÃO

Existem algumas constantes na prosa pluralista de Abe Kobo, seus temas sendo as mais evidentes. Todo trabalho do autor traz de uma forma ou outra a discussão da busca por identidade, principalmente depois do abalo que a Segunda Guerra Mundial causou nessa noção. Tal sentimento, que envolve o fundo psicológico de todos os seus contos e livros, reverbera com suas experiências pessoais, perdendo seu lar na Manchúria e no Japão ao mesmo tempo, sentindo-se deslocado do mundo. Esta fratura em sua identidade pode explicar a sua falta de interesse na literatura clássica japonesa pois, por não ter um vínculo forte com sua nação, as discussões e a sensibilidade japonesa nunca ganharam ressonância em sua prosa. Este problema, discutido no primeiro capítulo, traz o segundo tema comum à sua prosa: a alienação provocada por uma sociedade gradativamente mais consumista.

Podemos ver em sua obra, e o presente trabalho traz como exemplos os contos *Akai Mayu* e *R62go no Hatsumei*, estes temas sendo trabalhados de diferentes formas: o primeiro traz a busca por identidade na figura da casa que é procurada pelo protagonista, a final percepção de que ele se basta como moradia, que seu lugar mais seguro é ele mesmo, é um exemplo da introspecção e da natureza cíclica de sua prosa: aquilo que se procura sempre esteve consigo. Algo parecido, mas envolto em uma filosofia bem diferente, se encontra em seu primeiro conto de ficção científica, *R62go no Hatsumei*. O conto de 1953 traz diversas problemáticas, envoltas no discurso marxista: a busca frenética por um capitalismo desumano, essa desumanização do ser humano e da força de trabalho e, talvez uma autocrítica de Abe, os perigos de ter uma mente muito objetiva e lógica, desligada das emoções. Essas problemáticas são veículo para os temas de perda de identidade do homem que vira robô e a alienação que o leva ao suicídio e que mais tarde tira sua empatia.

A alienação toma foco em suas obras através dos conceitos de *rinjin* e *tanin*, brevemente discutidos no terceiro capítulo. Abe mostra que a afirmação do ser humano deve ser feita através de sua reação ao elemento alienador (*tanin*). Então podemos ver em *Akai Mayu* como o protagonista se reconhece pela interação com a mulher da casa que o ignora após não ser capaz de contra-argumentar com ele, ou a força proibitória do guarda, que no final o faz perceber sua auto-suficiência. R62, assim como o protagonista que se desfaz, começa sua jornada sem menções de um “*rinjin*”, um elemento comunal da sociedade. Assim

como o próprio Abe, seus personagens são excluídos da sociedade. O robô de seu conto começa desistindo da sociedade e, mais tarde, se afirma através da rebeldia de usar o sistema daqueles que o alienaram contra eles mesmos. O terceiro capítulo serviu para traçar as mudanças de ideologia que regeram seu estilo objetivo e analítico, algo que podemos ver no primeiro capítulo como marca de sua formação médica (algo que podemos ver facilmente nas descrições de cirurgias, aparelhos e procedimentos médicos em toda sua obra). As mudanças de estilo e gênero de Abe podem ser traçadas através de sua biografia, pelas suas afiliações e desilusões com ideologias anteriores. O capítulo foi dividido em uma parte de seu período existencialista, servindo para contextualizar seus experimentos futuros; uma parte para cada das duas grandes ideologias que ele incorporou (Surrealismo e Marxismo), mostrando em cada fase o que foram suas principais preocupações e suas influências (dando ênfase nas trocas com Hanada Kiyoteru e o Partido Comunista); e fecha com uma análise da síntese ideológica que criara após ser banido do Partido, fundindo o Surrealismo e o Marxismo de antes em um sistema de imagens próprias (a máscara, a parede, a iconoclastia, entre outros).

Autor de vanguarda, Abe sempre fez questão de experimentar cada vez mais. Toda vez que um gênero se tornava mais regrado e as discussões em cima deste rumavam para uma uniformização de suas ideologias e estilo, Abe passava a experimentar com outras mídias, gêneros e ideologias. Isso explica sua passagem breve pela ficção científica e seus experimentos com poesia, prosa, teatro e cinema. Suas idas e vindas literárias fazem dele assunto de difícil estudo e foi tentando pontuar melhor essas mudanças e como elas cabem no conjunto de sua obra, que este trabalho foi escrito. Os estudos do autor, tanto japoneses quanto americanos, tendem a ignorar seus trabalhos anteriores a *Suna no Onna*, dando ênfase em sua fase mais prolífica, mas sem analisar os fundamentos de seu estilo. Este trabalho tentou tomar como fio condutor seus primeiros contos, esperando assim uma compreensão mais profunda da complexidade de seu estilo.

O estilo de Abe, discutido no terceiro capítulo, pode ser visto como um amálgama tão grande quanto os gêneros que ele trata. Seus contos possuem descrições frias e diretas como evidenciado nas descrições do mundo e dos eventos de *R62go no Hatsumeï*. Para a época de Abe, descrever tão friamente algo como uma cirurgia cerebral, com um uso tão aberto de terminologia específica (algo que contribui para o sentimento de alienação do leitor) era algo raro e normalmente ignorado (podemos ver como exemplo a fortuna crítica das primeiras tentativas de ficção científica no Japão, completamente ignoradas e, em alguns momentos, banidas). Abe foi, conforme o quarto capítulo mostra, o primeiro autor a se apropriar do gênero objetivo da ficção científica e torná-lo viável e relevante no Japão.

O quarto capítulo, lidando com sua fase de experimentação na ficção científica, foi escrito com o leitor leigo em mente, sendo necessária uma rápida explicação do que define o gênero e uma recapitulação da história deste no Japão. O resumo e tradução de trechos do conto *R62go no Hatsumei* serviu para elucidar o estilo literário da SF de Abe e como breve análise de suas ideologias trabalhadas no capítulo anterior. Além disso, traz uma discussão sobre o papel da tecnologia em sua prosa antes de passar para uma discussão sobre os ensaios que Abe escreveu durante o período. Seus ensaios, no geral, vão contra o que é discutido na primeira seção do capítulo, já que Abe não gostava de definições e achava que o potencial da SF está na indefinição. Abe decide então definir o gênero como algo que englobe quase toda a literatura mundial, chamando o gênero de “literatura da hipótese”. Sua preocupação com o aspecto social que a tecnologia traz e, principalmente, o papel social da literatura, faz das discussões de Abe algo relevante e inteligente. E, seja em ensaios ou em suas histórias, foi esse olhar para a interação indivíduo/sociedade para com a tecnologia que incentivou vários autores posteriores a seguirem as mesmas linhas de raciocínio e tentarem emular o mesmo estado caótico da ficção psico-científica de Abe. Autores como Komatsu Sakyō e todas as primeiras gerações de SF japonesa, assim como Murakami Haruki e outros admitiram a influência.

O presente trabalho tentou, dentre discussões biográficas, de estilo e temáticas, entender o papel do estilo objetivo de Abe dentro de sua prosa como uma forma lógica de se chegar à ficção científica e, finalmente, entender o papel deste seu experimento em sua prosa. Naturalmente, não foi o objetivo deste esgotar o tema. Ainda há muito que pode ser aprendido com a análise dos trabalhos do autor e muitas outras abordagens que não puderam entrar neste estudo. É fácil perceber, seja a partir de um estudo como este, ou os livros do autor, que a ciência nunca estaria longe da obra de Abe. Niki Junpei percebe seu papel na sociedade, sua identidade e finalmente perde o sentimento de alienação que o forçava a tentar fugir quando percebe que, sem querer, criou um captador de água. Ele então se afirma na vila através da tecnologia que criara, mostrando que até mesmo no mundo pessimista de sua prosa, a ciência pode trazer esperança para o futuro.

BIBLIOGRAFIA

ABE, Kobo. 「赤い繭」. Em **Abe Kobo Zensakuhin shuu volume 2**. Tóquio: Shinchousha. 1973. Disponível em: <http://www.e-t.ed.jp/edotori390123/cg-01.htm>. Acesso em: 01 de dez. 2011.

_____. 「R62 号の発明」. Em **R62 号の発明・鉛の卵**. Tóquio: Shinchousha. 1974.

BEASLEY, William G. **The Rise of Modern Japan**. Hampshire: Palgrave Macmillan. 2000

BOLTON, Christopher. **Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime**. Minnesota: University Of Minnesota Press. 2007.

_____. **Two Essays on Science Fiction**. *Science Fiction Studies*, Greencastle. v.29. n.88. p.3, 2002. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/88/abe.htm>. Acesso em: 01 de dez. 2011.

_____. **Sublime Voices: the Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kōbō**. Cambridge: Harvard University Asia Center. 2009.

BRETON, André. **Manifestoes of Surrealism**. Michigan. University of Michigan Press. 1972

BROOKS, Peter. **Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

CORNYETZ, Nina. **The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire**. Oxford: Taylor & Francis, 2007

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. New York: Overlook Press, 1973.

GIBEAU, Mark. **Transforming Self and Society: Surrealism, Marxism and Their Integration in the Early Works of Abe Kobo**. 1996. 92 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Department of East Asian Languages and Literatures. University of Hawaii. Hawaii.1996. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/abekobo/AbeKoboSelfandSociety.pdf>. Acesso em: 11 de nov. 2011.

GUNN, James; CANDELARIA, Matthew. **Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction**. Maryland: The Scarecrow Press, 2005

HORVAT, Andrew. **Kobo Abe: Four Stories**. Tokyo: Hara shobu, 1973.

ILES, Timothy. **Abe Kobo: An Exploration of His Prose, Drama and Theatre**. Itália: European Press Academic Publishing. 2000.

KIMBALL, Arthur G. **Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels**. Vermont: C.E.Tuttle Co. 1973.

MATSON, Yuji. **The Word and The Image: Collaborations Between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi.** 2002. 156p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento of Pacific and Asian Studies. University of British Columbia. Vancouver. 2007. Disponível em: <https://dspace.library.uvic.ca:8443/handle/1828/301>. Acesso em: 01 de dez. 2011.

MATTHEW, Robert. **Japanese Science Fiction: a View of a Changing Society.** London: Routledge. 1989.

MURAKAMI, Fuminobu. **Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature.** Van Gorcum: Uitgeverij, 1996

MOSTOW, Joshua S. **The Columbia Companion to Modern East Asian Literature.** Vancouver: Columbia University Press, 2003

NAPIER, Susan J. **The Fantastic in Modern Japanese Literature: the Subversion of Modernity.** Oxford: Taylor & Francis. 2007.

O'NEIL, Patrick M. **Great World Writers: Twentieth Century.** Tarrytown: Marshall Cavendish Co, 2004

POLLACK, David. **Reading Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel.** Ithaca: Cornell University. 1992.

RIMER, Thomas J. **A Reader's Guide to Japanese Literature.** New York: Kodansha International, 1991

SHIELDS, Nancy K. **Fake fish: the Theater of Kobo Abe.** New York: Weatherhill, 1996

UHLMANN, Anthony; HOUPPERMANS, Sjeff; CLÉMENT, Bruno. **After Beckett.** Amsterdam: Rodopi. 2004.

VINES, Lois. **Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities.** Iowa: University of Iowa. 1999.

WATANABE, Hiroshi. **Abe Kobo.** Tokyo: Shimbi Bunko, 1976

WINTLE, Justin. **Makers of Modern Culture.** London: Routledge. 2002

YAMANOUCHI, Hisaaki. **The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature.** Cambridge: Cambridge University Press. 1980.

R62号の発明

死ぬつもりになって歩いてみると、町はあんがいひっそり、ガラス細工のように見えた。S区のはずれに白くにごった運河があった。コンクリートの堤防は、ちょうど肘をついて時をすごす高さだ。下駄やキャベツの皮や猫の頭が流れていく上を、イカダをひいたモーター・ボートが通りすぎると、急に日がくれた。

鉄橋の上で、吸いさしのアメリカタバコをひろった。人通りをさげ、運河にそって行くと、やがて目を大きくあけて眠ったような、倉庫の谷間……街燈の下を、風にのったつむじ風が、ちょろちょろ走りまわっている。そのつむじ風が倉庫の顎をくすぐったので、油じみた扉を大口にあげて、キキキと笑った。それは人夫がかりでおしつけなければ閉らない、笑い上戸の扉だった。

さて、間もなく、飛込むには絶好の場所がある。引込線の端が運河の中につきだした、そのあたりから、海と同じ深さになるのだという。《自殺おことわり》……そんな貼札までしてあった。(靴をぬいだほうがいいのか?)

対岸の、高い煙突のうえで、航空燈台のランプが点滅していた。その下の水門から、小型蒸気船が不器用にはいだしだしてきて、ふきあげた火の粉は、船がいつてしまっただけから、ながいあいだ消えずに空中に浮んでいた。

(……一般にはぬぐのがふつうらしい)

だが結局、靴はぬがないでいいことになった。呼びとめるものがあつたのだ。

みすぼらしい制服の学生だった。

倉庫番でも夜警でもなかったことに彼はほっとした。話したいことがあるというので、すなおに応じると、すみませんと言って学生は幾度も頭をさげた。アルバイトなんですと前置して、なぜ死のうとしたのかわけを話してくれという。彼は心理学の資料調査だろうと想像した。

「つまらないことですよ」と彼はぼんやり笑った。「機械の設計をしていたのですが、アメリカの技術出資がきまり、仕事がなくなりましたね。死んだって解決にならないくらい、分ってるが、ぼくみたいに専門化しちゃうと、まるで弱虫になるんだな。死ぬつらさより、生きるつらさのほうが、大きいのです」

学生はうなずき、いかにも自分の立場をさげすむふうだった。それじゃ、と言いかけて、なにかためらい気味に、うつむいてしまう。冷えますね、水の中も寒いだろうな……そう呟いて彼は学生に二人のおかれている状況を想出させてやった。

学生は上目づかいに彼を見た。「言いくいんですが……」すまなそうに小声でいい、言いだしてみると勇氣もでてくるらしく、急にすべりのいい早口になって「思いきって言ってしまえます。実は、ぼく、自殺者から死体をゆすりうけて事務所を紹介し、手数料をもらうアルバイトをしてるんです。それで、ぜひあなたにも、死体を売っていただくように、たのもうと思つて……」

「ばかげた話だ」彼はむっとして、言いすてたまま、立去ろうとした。透明だった世界が、たち

まち色づいてくる。彼は自分にまだ生きていることを想出させた相手が、踏みつけると白いはらわたをはきだして平たくつぶれる、学生服を着たかぶとむしかなにかであればいいと思った。

「許してください！」言いつがった学生の腕力はかなりのものだった。腕力だけじゃない、つかんだ彼の腕を次第に内側にねじりこむやりかたはたしかに技である。そうなんです……と思いつめた語気もはげしい。ほくも前から、変なアルバイトだと思って、悩んでいました。でも、アルバイトのえりごのみをするなんて余裕はありません。あればしがみついていたなければならないんです……さからえば肩の関節がはずれそうだった。死の覚悟が肉体の苦痛をやらわらげるなどというのは誤解である。むしろ覚悟の安定が破られた屈辱で倍加されるにちがいない。

「ほくが死んでから、勝手にすりゃいいじゃないか」

「いや、そうじゃないんです。死体と言っても、本当はまだ生きてままのやつのことなんです。生きたまま死んだつもりになっていた……すみません、ほくもはじめは悪魔のような仕事だと思いましたが、でも、ほくはただのアルバイトで、詳しいことは分りませんが、ともかくあなたは衣食住が保証されるらしいし、契約のとき職業が問題になるところをみれば、やはりなにかそんな仕事につくことになるんじゃないでしょうか。生体実験の材料じゃないことが分って、とても気が楽になったんです。考えてみると、ほくたち、生きてるか死んでるかどちらかに割切ってしまう常識論に、こだわりすぎていると思うんです」

ふいに学生が叫声をあげて彼を押しつけた。毛を逆立てた大きな鼠が二人の足もとをゆうゆうと走りすぎた。ほく鼠が大嫌いなんです。学生は混乱をせずめようとしてかえって余裕を失うらしかった。すみません、ざっくばらんに言ってしまうと、とってもつらいアルバイトなんです。近頃はアドルム自殺がはやって、場所もでたらめだし、死にぎわを見つけてるのは容易じゃないんです。鉄道自殺も率からいえば多いんですが、あれはなにしろむやみに長くてね、目うつりがしちゃうんです。割に場所の見当がつきやすいのは、なんといっても投身自殺ですけど、これには失恋や家庭問題が多く、事務所じゃとってくれません。失業じゃなきやだめだというんです。だから、ほく、ここをさがしてあてのみにずいぶん研究しましたよ。一週間はかりこんでました……。運河から湧いた霧がちぎれて倉庫のあいだに吸込まれていった。ブルンブルンとなにかが鳴っている。何がこんなに不安なのだろう？

もしあなたがウンと言ってくれば、すぐお渡しすることになっている、手附金の千円を今ここに持つて来ます。でも、だめだとおっしゃるなら、いっそのこと使いこんでしまつて、ほくが自分で自殺志願者になるつもりです。

「いったい、君の手数料はいくらなの？」同情したのではない、不安なのだ。霧はまるで彼が来ないのをうらんで呼びにきた運河の精霊みたいだ。……二千円です。それに、やはりほくのかんはよかったと思うのですけど、ちょうどいま機械技師の特別募集をしているので、割増金が千円ついで、三千円になります。ほくは、それで、三週間も暮せます……。

「なにも君に同情したんじゃない」つい思っていることが口になる。
「すみません」学生はあわてて手帳をくり、きちんとたたんだ千円札を、まるでその千円札が独りりで動きだしたかのような手つきで、差出した。受取りながら彼も、おれは自分の行動を半分

しか意識していないと思った。千円札と彼の手は、はじめから見えないゴムで結びつけられていたような具合だった。

「事務所は夜中の零時きっかりに開くんですが……」学生は、千円札が自分の手に舞戻ってきたはしまいかという不安から、いっそう臆病になり、「それまで、わずかですが、あなたにかいものでも食べていただくか……ただ、こちらのおねがいとしては、床屋で、できるだけ頭を短く刈ってきてくれということ……あの、イガグリ頭ですね。変な注文だと思うんですが、ぼくの考えでは、所長が戦争中かなりの軍人だったといえますから、そんな加減の趣味じゃないかと……」

千円札の手ざわりには確実な安定感がある、うすっぺらな紙切れだが、餓えてひからびたおれをのけるためなら、不沈戦艦ほどの値打がある。おれはこの船に乗るためにわざわざ運河までやってきたのだろうか？ 自殺の目的を死ではなく脱出だと考えれば、これがかえって自然な道順かもしれない……。

どちらからともなく二人は歩きはじめていた。橋の上で高級車に追いぬかれた。ガソリンの臭いって、ほんとにいいにおいですね、なんだか現実の栄養分みたいだ、と学生がはしゃいだ。おれは死人なんだよ……二人は黙って足を早めた。

町が見えはじめたところで、学生が立止って言った。ありがとうございました。ここでお別れします。柳の下にどじょうはいないと申しますが、ぼくはまたあそこに帰って、夜中までねばってみるつもりです。ありがとう、〇時にまた事務所でおあいしましょう。それから、このカードをお持ちください。R62号と入ってますね。あなたの番号です。裏に地図が書いてありますね。

〇時ですよ、お忘れないように、うちの事務所は深夜営業なんです。

三階建の旧式なビルだった。玄関に学生が待っていた。暗い廊下のつきあたり、閉めきった明るすぎる部屋、ぬりかえたばかりの壁に、二列にならんだ螢光灯けいこうとうの光がとけこんで、壁と空気の仕切が消えるようだ。壁のしみだした空気は固い。

おそろしく高いハイヒール、金？ の耳輪、縁なし眼鏡、一見して秘書と分る短いタイトスカートスカートの女がドアを開けてくれた。酔ってるなと思ったが、それは変に色素のすくない皮膚と、粘膜まくらのようなまぶたのせいだったかもしれない。

ガラス張りの事務機のうしろに、うすい鼻ひげをはやした運動選手のような男が、長いパイプを指にはさんで、唇の正面からしずかに煙をふきあげていた。煙の柱の両側に、ちゃんと二つの目玉が見えるほど、目と目の間が離れていて、愚かにもみえるが、動物的なさとも受けとれる。

契約係の草井さんです、と紹介しながら、学生がカードを渡すと、ようこそ、と太い声で、しかし体はすこしも動かさず、彼のイガグリ頭にちらと目を走らせながら、R62号君ですね、わざと名前は聞かないことにして、これからそう呼ばしてもらいますよ……ペンの尻をふりながら、死因と職業をたしかめ……失業で、ふん、機械技師、そりゃ大したものだ、まったく、失業で死んだインテリくらい、純粹で人間的なものはありませんからな。それじゃ、花井さん……と秘書をよび、ペンと用箋うしづを渡して、サインしていただきなさい。

受取ってみると、ただの白紙なのである。R62号君は、これではたまらぬと思い、なんのサインでしようか？　すると草井はなにくわぬ顔で、分りません、ただそういう規則になっているのです。要するに君が当方に死体をゆずりわたすことを承認したというしるしでしょう。私は単なる一契約係にすぎませんから、詳しい意味は分りかねますが、こんな具合にも考えられますね。法は不知をゆるさずという言葉がある。つまり人間の側から言えば知る権利と義務を意味してる。ところが君はどうですか、これから死のうというんじゃないですか。それは法の外に出ることだ。つまり自ら不知を要求したわけだ。

誰がちがうと言えるだろう？　サインがすんだ。さあ、これで君も一人前の死人です……満足そうに草井の脚が、ズボンの縫目がのびるほど、机の下いっぱいにおしひろがった。

お手柄だったね、また一つたのむよ……そう言って、草井が学生に金をわたしてやる。学生は草井と花井の両方にまんべんなく頭をさげ、「お元気で」とR62号君にも言いわすれない。斜めに出ようとするとところを、そう、いいことを想出した、と草井がまたよびとめて……「株の変動からみた自殺者の統計」というこんど出た私の本、買っていかないかね。ぜひ読んでごらんよ、実に有益な書物だ。

花井はタイプの前で爪の手入に余念がない。組んだ膝小僧がゴムのように光っていた。草井はパイプを絹のハンカチにくるみ……事務的な時間が過ぎて……、

「では次の係に御案内しましょう」草井がR62号君をうながして立上った。「ちょっとした手続をふんでいただくのです。まあ、死亡確認の儀式だと思っただけだよ……それ

で？」と青いかけてR62号君はあわてて飲込んだ。おれはもつと生きている死人という環境になれなければいけない。あくまでも死人であるということが、おれの値打なんだ……

それでも不安は水の中のゴムマリののように、飲んで飲んで飲むでも飲んでも飛出してきた。水に浮んだ自分の死体を思いうかべて、やっと蓋をする。

思いきって一つだけ尋ねてみた。Rというのはなんのことです？……それはね、と草井が言った。ロボットの頭文字ですよ。

いったん外に出て、裏口にまわった。草井が懐中電燈をもって先に立ち、せまい階段を案内していった。古タイヤがはってあるので、足音はしない。時折やぶれたゴム靴をふむような音がした。のぼりきったところに、物置のようなおどり場があって、つきあたりのドアをノックすると、あたりの見すばらしさにくらべて、これはまた立派なドアだ。防音装置でもしてあるのか、尻すぼみに吸取ってしまう。異様な静けさがじんと耳をうち、これじゃ人殺しがあっても分らないと思う。草井がいらだって靴でけり、だから早くベルをつけると言ってるんだ、いまいましてに言ったとき、ドアが開いて……まるで壁がおしだされてくるみたいだ。そのドアの厚みに、R62

号君は胸苦しくなった。

出迎えたのは花井そっくりの女だった。いや、口紅の色が変わってみえたので勘ちがいのものだ。花井も懐中電燈をもち、目に入らぬように下をむけ、ハイヒールがラッカーを吹きつけたブリキ

のように光った。停電ですか？ とR62号君が無理に平静をよそおってたずね、しかし草井はそれには答えず、たのんだよ、と言いおいてすぐに引返した。おはいんなさい、と花井が鼻にかかった声で言った。

隅っこにはほりだらけの椅子が一つ、窓のないガランとした小部屋。花井が懐中電燈を天井にむけ、光を自由に強くしたり弱くしたり調節してみせて、新式よ、と得意そうに言った。ひきむしられたコードが一本ぶらさがっていた。四隅には古いクモの巣がぬれぞうきんのようにこびりついていた。

待っててね、花井がツルのような腰つきで反対側のドアから出ていった。ハイヒールに歩かされてきているのだ。振向いてちらと微笑んだような気がした。それに、暗い部屋で若い女と二人きりだったということ、つい気が強くなって、技術者というものはつぶしのきくものだから、しかしすぐに死人だったことを想出し、気をゆるすのはまだ早い……Rというのはロボットの略字だと言った草井の言葉が、草むらに迷込んだ蛇のしっぽのようにちらついていた。

それに、おかしな部屋じゃないか、ずっと使っていないなかったのを、彼のために臨時にあげたのではないかと、疑って疑えぬこともない。なにか運命を予知するしるしでもと思ひ、マツチ箱をさぐってみた。二本しか残っていなかった。一本目はつくくとすぐに消えてしまった。ほこりのういた床に点在する足跡がかるうじて見えた。二本目はしめっていてなかなかつかない、頭を指でつまんであたたためてみたりしたが、うまくいかず、ポロッと落ちてしまった。

と同時に、どうぞ、とドアが開いて懐中電燈がまねいた。二分ぐらいしかたっていない。このすばやさは氣にいった。ビジネスにとって簡潔にまざるものはないのだ。大工場の窓ガラスが半分以上こわれているのを見るがいい。

やっと一人が通れるくらいの、まがりくねった廊下、壁の中につくったかくし廊下らしい。腐ったワラを乾したみたいじゃないか、こんなにはつきりホコリのおいをかいだのははじめてだ……とどこどこ鉄筋の端がむきだして指のようにみえた。

妙にほそながく、殺風景な部屋に通された。ここにも窓がなかった。ダイダイ色の裸電球が二つ、中央に白い布をかぶった土葬用の棺桶ほどの箱、そのわきに高い脚のついた照明具、たしかに自分の葬儀に立ちあうのだとR62号君は想像した。目がなれるにつれ、うすぐらい正面の粗末な長テーブルに、強引な姿勢で男が一人こちらをにらんでいるのに気づいた。「所長さんよ」と花井がささやいた。さらに、斜うしろの壁ぎわに、組んだ膝に頬づえをついた男がいた。草井である。なんてまわりくどいことをするんだ、とR62号君は思った、まるで道化ているじゃないか……。

「よく来たね」と所長がつやのある女性的な声で、しかしおそろしく事務的に言った。R62号君がさきに進もうとすると、このままで、と花井が注意する。決心はついたかい？ と所長……。R62号君は、ただうなずいてもよかったのだが、こうしてみればこの事務所の財政状態もそう豊かじゃなさそうだし、相手の力を過信して、一方的にしゃべらせておいたのでは、しまいとりつくしまもない結果になってしまうと思ひ、「およそ決心はしたのですが……」ふくみをもたせたつもりで言葉をにごすと、所長は意外だという表情で、「私はただ儀礼的な意味で言ったま

でだ。およそ、とはおそれいったね。正確に言えば、決心なんて言葉は適当じゃない。死人にそんな選択の余地がのこされていると思うのは、甘やかされた誤解だよ」R62号君がむきになって、しかし、自殺だって、自由意志です……失業は自由意志じゃあるまい、と所長は相手にしない。

自由だなんて、くだらない……うそぶきながら所長は前においた小箱をあけ双眼鏡をとりだした。それが合図のように花井が例の棺桶？の白布をとった。するとそれは奇妙な、おそらくギブス・ベッドと思われる、装置附の寝台だった。それからR62号君のところに戻ってきて、うしろから斜めに腕をひき、どうぞ、といたわるように言う。反射的にふりほどこうとしたが、かえってからみつく恰好になり、二人は変にもつれあつたまま、壁ぎわまでよるめいた。そのとき、どういう加減だったか、R62号君の袖口のボタンが、花井の耳輪にひっかかり、ぞっとするような叫びと同時に、R62号君はしたたか指先にくいつかれた。所長が双眼鏡をのぞいて、ばか、と言つめたと言った。

「じたばたしなさんな」と草井が笑いをふくんだ声で、「もうサインもしちゃったんだし、喧嘩（けんか）すぎての棒千切というじゃないか……」うしろから両肘をつかんで、鶏をしめあげるように、軽軽とベッドにはこびあげる。花井がR62号君の手足に次々と手錠のような金属の輪をはめこんだ。つづいてベッドのわきに装置したハンドルがひかれ、足をつかんだ輪はそのままベッドに固定し、手首をつかんだ輪は次第に外に手首をひくので、R62号君はベッドの台を背負うような姿勢で動けなくなってしまった。さらに幾本もの革バンドでしめつけようとする。R62号君は

叫んだ……何をするんだ、やめろ！ よさなきや、わめくぞ！ ありったけの声で、いつまでもわめいてやるぞ！

その声をふき消し、なぐりつけるように、ライトがギラッと光り、彼は透明になって行く不安にすくみあがった。双眼鏡から目をはなした所長が言った。「不愉快なやつだ、見かけは腹をすかした真面目（まじめ）そりな男なのに、だれも頼んでいるわけじゃないんだから、いやならいやとはっきり言えばいいんだ。君も見たはずだが、あの入口の部屋、われわれが還元室と呼んでいるわけが分るかね？ たとえば君のような分らずやの希望にそうため、わざわざ設計したものだ。あの椅子と電線で、おまえさんの望みくらい簡単にかなえてあげられるよ。もしあんたがわれわれの勧誘をうける幸運にめぐまれなかった場合、当然たどっていただろ状態に還元してやるんだ……さあ、どっちにする気かね？」

もっとすなおにならなきやだめよ、と花井が言い、ひつぎを覆って事さだまるといふじゃないか、と草井が言い、R62号君は固く目をこじらした。ついでに心の目も閉じていた。たぶん睡眠発作というのだろう。

「おい、動いちゃだめだよ」太い呼声にR62号君は我にかえった。しかし、激しい音と光にしめつけられ、まるで体の自由がきかない。リベットと旋盤の音、熔接（ろうせつ）の光、金属の焼けるにおい……工場にいるんだと彼は思う。なぜか、扉（ひら）の穴から外の陽溜り（ひだまり）をながめたような、厚い幸福

感……失業だなんてどうして……あんないやな夢を見たんだろう。ところでおれは、何をすればよかった？ サープリグ表をもって設備課に行くんだったかな？ 複合自動旋盤のタレットヘッドの図面を、今夜の技術委員会までに仕上げなきゃならないんだ……失業だなんて……そう、組合の役員選挙は細胞に入れることにしよう……。

「あぶない！」

焼けた鉄塊が油タンクにころげこむような音がした。岩石を引きはがすような音だった。実際それは、とりかえししようもない現在にかぶさった幻想を、ひっぱがす音でもあった。

「君、動いちゃだめだって言うのに！」

殺気をおびた現在が彼につかみかかり、叫んで逃げようとしたが、五億年前の樹脂にとじこめられた昆虫のように、微動もできない。目をあけて見た。手術着に身をかためた二人の男と看護婦のぞきこんでいた。

そうだ、おれはベッドにくくりつけられているのだった。熔接の火と思っただのは、ライトの光、金属の焼けるにおいだと思っただのは……たしかに血のにおい……肘をまげて、ささげるようにした三人の手が、真赤にぬれて光っている。一人はピンセットと薄い鋼鉄のヘラのようなものを、いま一人の草井は先のまがったフォークのようなものを、看護婦は器具を入れたステンレスの皿と、血をすってふくらんだスポンジを、それぞれ敬虔な手つきでささげている。

「動くよ、死んだ死人になっちゃうぞ」

所長の声だ。机にのぼって、双眼鏡でこちらをのぞきこんでいた。こっけいだと思い、すると

呼吸が楽になった。

ピンセットとヘラをもった小肥りの男がうなずいて、はじめ、と囁いた。三人の手がいつせいにR62号君の頭上にのびる。どうやらここではその男が指揮者らしい。「何を……」しているんですか？ と言おうとしたが、唇が乾いてあとのほうは言葉にならず、なめながら、目で問うと、いま頭蓋骨にドリルで穴をあけ、糸ノコを入れてひきおわったところだ、これから頭蓋骨をはがすのだと、若やいだ張りのある声で男が答えた。R62号君はすくみあがり、体が半分にちぢまったような気がした。なんていう目にあうんだ、これじゃ死んだ死人のほうがよっぽどまじじゃないか！ 運河のほうがどれだけ寝心持のいいベッドだか分りやしない。

鼓膜の上で小蠅が鳴いている。痛い声……パラフィンをぬって……スポンジ……それら……ゾンデ、メス……「脳硬膜を開けるとこだ」と男が目ばたきで知らしてくれた。

「いったい、どうするんです」

「シッ、動くな！」と机の上から所長がどなった。

「ドクトル、痛い目にあわしてやんなさいよ、しようがない豚だ」

まったく豚だ、とドクトルも言った。うかうかしてるといつちやうよ、それら前頭葉がみえた、脳圧が高いね、吸引器！ 5号ベラ……トウフの腐ったような色をしているよ。太い血管が回転の中を海草の根のように這いまわっている。その中を血が流れているのが見える。不思議だろう、これが君なのか、それとも君がこの一部なのか……どうだ、ハムレットのセリフなんかよりずっといいじゃないか、ハハ……それ、どうだい、世界がゆがんで見えないか？ 5号ベラで、君の

脳をひっくりかえしているんだ。脳下垂体が見えてるぜ。面白いもんだねえ……。唾つばがかかるぜ、ドクトル、と所長が注意したが、いや脳組織というやつは不思議に強い抵抗力をもっているんでね、脳が化膿かのみしたなんてことはあまり聞かないでしょう、かまわないんだよ、とドクトルは平気で喋りつづけ、R62号君は気が変にならないのをまったくいまましく思った。「さてここが腕の見せどころ、生きるか死ぬか、紙一重……と、うまくいったね、やはり腕だね、ちゃあんと生きてるじゃないか。ハハ、死人のくせに生きてるなんて、ユーモラスじゃないか。次はタラムス……ちょいとつまんでみよう」

とつぜん激しい怒りがこみあげてきた。R62号君は思いきりうめいてやった。町中にはりめぐらした電線の弦を、季節風の先づれをして駈けまわる木枯こがらしが、その乾いた爪でかきならしたように……それから唐突に風がやんだ。色ガラスの粉につつまれたような寂しさ……ハハ、びっくりしただろう、とドクトルが笑った。タラムスをちょいとつついたんだ。ごらんのとおり、くだらん下位中枢でね、こういうものは抑制しちゃったほうが理性の純化にいい。ロボットは要するに純粹理性のことだからね。「許して下さい、そんな無茶はしないで！」R62号君は哀れっぽく叫んだ。さらに、ちょいとつまめば、そら、と小男が言った、もう何んでもないだろう。すると本当に、手ぎわよく皮をむかれたような感じで、全世界が透明になり、地平線だけが残ったような気がした。「もうぼくは、感情がなくなったのですか？……」「そんなことはない、ただ純化されただけさ。さっぱりした気分だろう？……」「青いしずくが、どこからともなく、規則正しい間隔をおいて、ふっつてくるみたいだ」……詩的なことを言っただけやがる、ハハと小男が笑って、

しかしこいつは発見だな、詩人の製法が分ったよ。

さあ、いよいよ加工作業だ、とドクトルが吐出す息といっしょに言った。吸引器をひいて……3番のカンシ……コルプス・カロースム……所長さん、見えるかい、これが左右半球のつなぎ目だ。一種のケーブルだね。全部の皮質連合系がここを通っている。左右の電位差で働作電圧をつくりだす連結部だ。演説ぶつときに必要だから、よく憶おぼえておきなさいよ。ここに……スポンジ……本社のカリフォルニア工場で作った人工コルプスを……ひいて、吸引器をひいて、ブルス61、圧正常……人工コルプスをピンセットではさんで、そっちが上、ゆっくりおろして……よしと、それからセプトウムを切りとったあとに、感応板とB真空管……偏電レンズ……白金線の、ちがう、31番のやつ、つないだら、ゆっくりまわして……。

手術は次第に困難を加えてきたらしい、とぎれとぎれの聞きとりにくいつぶやきになり、カチカチ器具のぶつかりあう音だけが、時間の密度をふかめていく。しばらくして、誰の口からともなく、草色くさいろの夜明の最初の小鳥のような、軽やかな吐息が飛立って、どうやら一仕事すんだらしい。さあもう五分、とドクトルが明るく言った。「フィルターをカプストラ・インテルナに植えて……白金線をつないでくれ……と、これで仕上げだ……分るね、所長さん、大事なことだよ、受衝・運動の第二次結合がほかから独立したわけだ。あんたの先週のクラブでの講演はまずかったよ。まるで要領をえない……カンシをひいて……こういう具合に説明しなけりゃだめさ。人間の意識、たとえば言語の記憶、これが安定するのは、視覚とか文字をかく筋肉の運動とかそういう下位結合とむすびつくからであります。われわれは今それを断ち切った。すくなくとも選択的

に外部から支配することができるようになったのである……ゆるめて！……そして天才と狂気は紙一重とか何とか、通俗的なたとえをひいてみせるんだな。すなわち、天才は忘却と分裂の才能であり、ついにわれわれはこれを組織的に実用化するにいたったのであります……」所長がだるそうにさえぎった。こんどからドクトルにたのむことにするよ、私は思想問題以外には興味がないんでね……「しようがねえな、思想は科学だよ……さあ、額のうらにそって、ゆっくり……いやに乾いちゃったな、ガーゼに脳液をひたしてふいてやってくれ……ゆっくりもとに戻して……O・K……脳硬膜の縫合、糸が足りないじゃないか！……おい、頭蓋測定、何番？ S $\frac{1}{2}$ L2だね、ちえっ、L3で間に合わしとけ……しかし、この人工頭蓋骨にはいつも驚くんだが、このうすっぱらな皿に、一昔まえの小さな放送局ならすっぽりおさめられている計算なんだからなあ、驚くよ、骨のかわりに放送局をかぶってる脳ミソなんて、五、六年前だったら誰が想像しただろうね。今にきつと、あいつの頭蓋はまだ骨なんだそうだ、なんて時代がくるぜ、きつと……アンテナがおおるところに穴をあけて……皮をかぶせてしまえば……ハハ、どうだい、立派なものじゃないか、クロームめっきのツノが生えた、ワイフが三百人も男をつくっちゃったみたいだぜ……なに、心配するこたない、たった三センチのアンテナだよ、そのうち毛がのびたら、リーゼント・スタイルにすればいい」……それこそ、今に、と所長がときのけるように言った、あのやろりの頭まだのっぺりしてやがる、なんてヤパンなんだ、という時代が来るさ……そうです、それまでは、帽子をかぶってでもいいし、とR62号君も、ふしぎなくらい素直な気持で、つぶやいた。

豚がどぶざらいするような音をたててドクトルが手を洗いはじめた。所長が机からおりてきて、バンドを外し、ハンドルをゆるめ、輪を外してくれた。すみません、という、所長は唇の片端をちよつとひきつらせたが、そのまま黙って席にもどっていった。R62号君はベッドの端にかるく腰をおろし、ぼんやり膝のあいだに手を組合わせ、すこし頭が重かった。

助手と看護婦が器具をのせた運搬車をおして出ていった。「あれは30号と42号だったね？」と所長がたずね、ドクトルがうなずき、「42号はどうだい？」と所長がさぐるように笑うと、「いいね、女はロボットにかぎる、ハハ、日本婦人の美德が完全に発揮されるね。今にフジヤマ、ロボット・ムスメてなことになるんじゃないか。觀光協会のM君に紹介する必要があるよハハ」おや？ と所長がR62号君を見て、だいじょぶか、目がつってるぜ……ドクトルは得意気にショックさ、とアンテナのツノを指で軽くはじいて、そら、これでどうだ、よくなったじゃないか。

「テストしてみよう」と所長がベッドの下から縦横50センチ、厚さ30センチほどの持手のついた箱をとりだし、机の上にはこんだ。ドクトルがコードを壁の差込につなぎ、もみ手しながら所長の肩ごしにのぞきこむ。蓋をあけ、操作するうち、パツと中から緑色の光がさして、所長の顔が西洋悪魔のようにたれさがった。

いくつものダイヤルや目盛盤やレバーが複雑に並んでいた。ふと草笛のような音がした。箱とR62号君の頭の中と、両方で同時にしたようだった。たしかに何かの合図である。R62号君は何事かがはじまる予感に、息をとめて待った。

観察者の乾いた目をあげてドクトルが言った。気分はどう？……R62号君は心の中の見えない風景をじっと見つめた。なんとという甘い憂愁だろう、額縁がはずれて絵の中の景色が動きだす……「幸福です、傷がすこし痛みましたけど……」おや、涙ぐんでるぜ、とドクトルが苦笑しながら、かなり利いたようじゃないか……所長はフンと鼻をならして、額のまん中に太い中指をおし立てた。しかしR62号君はすこしも気にならなかった。今なら足をノコギリでひかれながらも、微笑んでいることができただろう。

所長がさらにダイヤルをまわし、また草笛の音がした。するとR62号君の気分はページをめくったような唐突さで変化した。こんどは急に落着をなくし、そわそわと立上り、なにか大事な忘物をしたような気がするのだ。多分機械のほうにその変化の反応がでたに相違ない、二人は申合せたようにうなずき、ドクトルがからかい気味に言った。「歌をうたってくれるんだね？」……そう言われればたしかにそうだ、R62号君は手をうって笑った。「そうです、ちやうどうたおうと思っただんです」学芸会の舞台に立った子供のように無邪気な誇らしさで、胸をはって歌いはじめた。

涙をうかべた青い雲

母さん雲にしかられて

お山をこえて行きました

……………

うたってみると、不思議なことに、彼のまったく知らない歌なのだ。知らないくせに、歌と文句が、次から次に自然にでてくる。所長とドクトルが噴きだした。歌っているあいだじゅう、笑いつづけた。残酷な気持で、無理に笑っているらしかった。それでも、R62号君は、真剣に気分をだして歌ったものだ。成功だったね、とスイッチが切られるまで……。

一週間のあいだ、R62号君は、かくし廊下をさらに奥まった、北向の小部屋にとじこめられていた。いや、とじこめられたというのは、正しい言い方ではないかもしれない。なるほど、ドアは閉めきりで、その外に何があるのか、まるで分らなかったが、しかし彼は別に知りたいとは思わなかった。また、反対側の、腰板を利用してつくったかくし扉からなら、自由に出入がゆるされていた。それでも便所より先に行こうと思ったことはないのだ。むろん、不案内な彼には、それがほとんどめくら廊下だったというせいもある。しかし、そのせいばかりではあるまい、彼はまるで植物のように自足していたのだ。

ベッド兼用の長椅子とテーブル、それに富士山の色つき写真が一枚、それだけの部屋だったが、けっして退屈するようなことはなかった。とにかく、見はらしのいい大窓があった。雨のしみでよごれていたとはいえ、すぐ下に往來のはげしいロータリーが見え、高架線も見おろせし、何千という屋根をいちどに眺めることもできた。夜だって、町が先にねてしまうなどということはない。なかった。

それに、話相手がいなくても、彼はしじゅう誰かと話しているような気がするのだった。たし

かに、日に三度は、花井が食事をはこんできて、何か本当のお喋りをしていった。もっとも、それも、ただそう思っただけのことかもしれない。というのは、彼女が出ていくと同時に、何を話したのかすっかり忘れてしまうのがつねだったから。そのくせ、彼女の心が隅々まで分るような気がしていた。ある日、花井が彼を愛しているのだと確信したことさえある。花井があゝ耳輪事件の傷あとを指でつまんで、膜のようなまぶたを半びらきに彼を見つめたときのことだ。彼は花井を抱かなければならないと思った。立上って腕をさしのべようとした。すると、頭の中でふいに草笛がなり、彼の中で誰かが笑った。

花井はべつにさわがず、そんなことも予期していたふうだった。立ちすくんだ彼に、首をふりながら静かに言った。このまえも、58号という若いロボットが、あんたみたいにかかってこようとしてね、机にツノをひっかけちゃって、そのままコロッといっちゃったのよ……R62号ははじめて不安になった。

いや、もう一度だけ、不安を感じたことがあった。窓の下を波うっていく、赤旗とプラカードの行進を見た日。自分が誰であったか想出せないあせりに頭をかかえてもだえた……歌をさいそくするものもなく……もっとも時間にすればほんの僅かの間だったにちがいない。草笛がなり、いつのまにか彼は空に浮んだ洋服屋のアドバルーンを見て笑っていた。それに、ツノのはえた頭はかかえにくかった。

こうして一週間が無事にすぎると、その日は朝から霧のような雨がふりつづいていった。R62号君は半日、ガラスをつたってこぼれる水滴の中で、滴虫類のような運動をつづける煤煙をなが

めてすごした。そのばくぜんとしたノスタルジヤの理由が、原始動物をおもわせる運動にあったのか、それとも工場を聯想させる煤煙そのものにあったのか、そのへんは不明である。あとの半日が、どんな具合にすぎたのかは、まったくおぼえていない。夕方から雨がやんで、あたたかくなった。

そのころビルの地階のホールでは、国際Rクラブの第一回大会が開かれていた。熱帯魚の水槽に装置した照明で、謎めいた光のひだがモザイクの天井にふるえ、厚い一枚ガラスの長テーブルには、カクテル用のつまみものが、世界地図の模様と並べられていた。ちょうど所長の挨拶がはじまったところである。

「……というわけでありまして、わがロボットもこの62号をもってついに工業的段階に到達し、ここに御披露をかねてクラブの結成をみた次第なのであります。

さて、あらためて申上げるまでもないのでありますが、わがクラブのもつ歴史的な意義を、ここで再確認してみたい。わがクラブの名称であり、そしてその諸君の胸に黄金色に輝くところのRとは、いったい何ものであるか？……むろん、ロボットのRであります。だが、それだけでは、実に複雑多様、深遠なる意味をもっているではありません。ちなみにその一部を、ほんのごく一部を申しあげますれば、まずクラブの象徴といたしまして、レイスすなわち人類のR、ルーラならびにレインすなわち支配と権力のR、リッチすなわち富のR、レヴァイヴァルもしくはレアクションすなわち復古のR、リセットルすなわち植民地復活のR（拍手）ライトすなわち正義

もしくは右翼のR、(拍手)……」所長はちょっと口をつぐんだ。給仕——ツノがはえているところをみるとロケットにちがいない——がカクテルの盆をはこんできたのである。今日おためしただくカクテルも、すべてRではじまる名前をもっています。今おくばりしたのはロップ、つまり強盗というので、ちょっと酸味がきつうござんすかな……ハンカチで軽く唇をおさえ、先をつづけた。「次に、ロケットの記号として見ますれば、ラシヨナリゼーションすなわち産業合理化のR(拍手)ラットすなわちストライキ破りのR(割れるような拍手)レギュラーすなわち忠誠なるもののR(拍手)さらにラッシュすなわち突撃隊員のR……(まだあるぞ！と叫ぶ声——日本語のラセツのR、これはね、チンポを切ったやつのことだつてさ、ワハハハ……)さよう、まだまだ、いくらでもあるのであります。そこで私は次のような提案をいたしたい。クラブを実行力あるものとするため、Rのつくいくつかの支部をもうけて、機動的な組織にする。これもほんの一案であります」とすばやく手帳をくって、「再軍備のためのレミリタリゼーション・クラブ、情報入手のためのレポーター・クラブ、競技場と選挙のナワバリを支配するためのリング・クラブ、実業家のためのレンースつまり資源クラブとレイクすなわち熊手クラブ、工業家のためのレクレイムすなわち未開地開発クラブ、なお文化人のためのリリージャンすなわち宗教クラブ、密輸入者や亡命者のためのランナー・クラブ……あ、ちょっとお待ちください」と新しくくばられたグラスを手にして、ここでわれわれを選ばれた全能の神を祝福して乾杯したい。このカクテルはレジュヴイネーション、すなわち回春と呼ばれておりまして、ホルモンをだす南洋の珍植物ワンダの果汁を配合したものです。どうぞ……と客の動揺にはかまわず、一気に飲みほし

て、「ここにお集りねがったクラブ員諸君は、代議士、高官、銀行の頭取、大企業の重役などそれぞれ神によって選ばれた今日の、そして明日の日本の指導階級であります。(拍手)この皆さんに、いまお話したところの各Rから専門に応じて適宜、一つもしくは数個のRをえらんでいただき、その責任者になっていただきますならば、わがRが事実上、日本支配の象徴となること必定ではありませんか!」……熱狂的な拍手……提案!と叫ぶ声——そんな中の一つ、ロマンス・クラブちゆうようなもんを入れてくれんもんかのお。あざらしのようなひげをはやした豪傑、和服の上に大きな勲章をリボンでつっている。何者であろうか、居並ぶ紳士諸君も声を合わせて愉快そうに笑い、すこしも気分をそこねた様子はない。「閣下にはむしろ」と所長も微笑をうかべ、「帯勲者のためのレガリヤ・クラブを組織していただきたいもんですなあ……しかしむろん、ロマンス・クラブも結構なのであります。実をいうと、私自身、類似の提案をしようと思っておった。とくに外部に対してクラブの機密を守るため、カムフラージの目的をもって、またわれわれといえども時には英気を養わんといけませんからな、そうしたごくやわらかいクラブをもうけることは、絶対必要なのである。(拍手)その場合のRは親善を意味するラブロスマーンのR、ドンチャン騒ぎのランダンのR、ルーレットのR、ロータリーのR、あるいは婦人と一夜をともにするローズ・クラブのR……本日の会も後半はさつそく、その名もかぐわしきローズ・クラブに切りかえる予定であります……(割れるような拍手)しかし、諸君、それまでの一、二時間を、天下国家の大事のために耳傾けていただきたいのである!」

R62号君はさっきから、身じろぎもせずにかくし扉を見つめ、耳をすませていた。道をへだてたフロリダホテルのネオンが合図で、いつもならその時刻にきちんと花井が食事をはこんでくるのだが……なぜかその日は三十分もおくれて、しかも草井がかわりに持ってきた。草井に会うのは手術をうけてから今日がはじめてなのである。「どう、元気にやっていたかい？へ、いいツノじゃないか、お似合だぜ。キリン児の相ってやつだな」と最初から妙に不機嫌で、R62号君がなにげなく、花井さんは？とたずねたのに、花井になにか用があるのか？と急にけわしい声になって、「おかしいと思ってたら、やっぱりそうなんだな。小人閑居して不善をなすってやつだろ……」しかしR62号君は、まるで聞えなかったように、ただひたすら消化に没頭しはじめ、おい、知らぬ仏よりなじみの鬼だ、なんとか言ったらどんなんもんだい、と草井がすごんできたが、もう入りこむ余地もない。たちまち、吸取るように食べおわって、眠そうに微笑んだ。「くそ豚め！」と草井は鼻ひげをおさえ、ポケットをさぐって、開かずのドアの鍵をまわしながら「いいさ、どっちみちこれでお別れなんだ。間もなくお迎えがくるよ。そら、これが外に出るときかぶる帽子。その服にはちと立派すぎるがね……とすり切れてリボンのなくなった古ソフトをテーブルの上に投出し……まったく、あんたにしてみりゃ、死の勝利のたとえどおりだったねえ」……「花井さんがくるんですか？」……「ちえっ、このくたばりぞこないが！まだ言ってもやがる。私ヤ子供のころから、心に笠をきて暮らせて、教えられてきたもんだ。こんな凶々しい野郎を見たのはじめてだよ。ツノをためて牛を殺すようなことになっちゃまずいし、それに死馬にハリをさすってたとえもあるからな、まあそつとしいてやるが、おぼえとけ、死人とねた

女から鼻毛をぬかれるおれじゃないんだ……」

地下のクラブでは組織綱領が拍手のうちに満場一致で可決したところだった。では議事をすすめます、と所長が例の緑に光る箱を床からとりあげて、すべて目で見るより確かなことはない。説明に先立って予告どおり、いまから新ロボット62号を御披露することにいたします。この62号は製造以来、まだ一度も保存室を出たことのない処女ロボットであります、いま私が操作しておりますこの指令箱によって、案内なしにここまでやってくるのであります。

R62号君は、草井が出ていったのを、おぼえているようでもあり、またおぼえていないようでもあった。いつの間にかまた雨になり、すっかり暗くなったのに、電燈をつけるのも忘れて、ぼんやり何かを待っている。二、三分か、あるいは二、三十分か……緊張した視線につつまれて、所長が得意気にダイヤルをまわした。まあ皆さん、一つ気軽に、いまおまわした千鳥足のリール・カクテルでもおやりになつて……草笛がなり、R62号君は見えない使者の声を聞いた。さあ、急いで、帽子をかぶつて……どこからともなくガラスを砕くようなタイプの音がひびき、残業の部屋だけがヒステリックに明るい。階段をおりると玄関の前でた。地階への降り口はそこから廊下をぬけてつきあたりにあった。途中、契約書にサインさせられた例の部屋の前をおつたとき、男とも女ともつかぬ吠えるような泣き声を聞いた。地階はしめった風を吹上げていた。すぐ、国際Rクラブとまあたらしい鍔物の標識が目に入り、おはいり！と見えない使者の命ずるまま、シンチュウの鉞でおさえたる革ばりの豪華なドアを、ためらわずに押し開いた。

熱狂的な拍手……いや、お静まりください、と所長は手をあげて制し、もしその喝采が私に対

する御好意の表現でありますならば、よろこんでお受けもいたしましたほうが、しかし、こんなことがまったくのつまらない余興にすぎぬことは、諸君もぼんぼん御存じのはずである。喝采はむしろ、このロボットのもつ真の意義を、御説明申しあげてからいたただくほうが適当でありましよう……しんと静まりかえったお歴々を、上目づかいにすばやく見て、いや、心配御無用、ごく簡単にやるつもりです……R62号君の姿が、所長をいらだたせるらしかった。

「私はまずわがロボットの歴史的・社会的意義からお話するつもりである。ごらんのとおり……とR62号君を顎でさし、なんだ、62号、帽子をとらんか！ 金切声で叫び、ウ、ウ、と声帯でないところで息をととのえてから、……外見は単に三センチ弱のアンテナ二本をもつにすぎないが、その中には米国本社から直輸入の、実に現代科学の粋ともいふべき、驚異的な装置がかくされておるのであります、ウ、その構造や原理についても、当然ふれるべきだが、それはこちらに居られるドクトル・ヘンリー石井……本社派遣の世界的脳外科医にして屈指のロボット製作者、ドクトル石井の後ほどに予定されております挨拶にまつことにいたし、私は主にその性能の点から説明申しあげたい。ウ……とさんさんむしられて骨だけになった皿の中の鶏を凝視しながら、まず、労働の歴史ということから考えていただく。労働が人間の筋肉から機械に移行するにつれ、技術というものが重要度をまましていった。しかし技術の初歩的段階におきましては、機械はまだ肉体の補助手段にすぎず、ここから自動人形という機械の擬人化が技術の夢として誕生したのであります。言うまでもなく、この初期ロボットは、単に人間の真似をする玩具にすぎなかつた。機械の真の発達は、この性能と形態の混同が克服されたときから始まるのである。まず紡

績機から口火をきり、なんら人間のまねをすることなく、足は車に、手は工作機械に、筋肉はタービンに、目耳口はラジオ、テレビ、フィルム、リーダー等に、また大脳の働きの一部は電子計算器にと、それぞれ大胆な変形をしながら自由な成長をとげたのであります。

むろんわれわれはこの機械の全体をマンモス的大ロボットだと考える根拠をもっている。機械はもはやその工学的能力で人間をこえるのみならず、自ら思考し、選択し、記憶する能力さえもっている。では、ここにおいて、人間の存在理由は消滅したのであろうか？ いな人間なしに存在することはありえない。しからば、かかる事情の中で、人間がはたすべき役割とはいったいかなるものであるのか？ いわく、機械のよきしも、べとなることである。かの自動車王フォードが、その発明 流れ作業 で示したごとく、おくれた人間をいかに合理化して機械に追いつかせるかという点に今日の課題があるのであり、これをはきちがえた無能なる人間どもが、日に日に集団化して労働運動などという動物的退化のふちに沈んでゆく姿は、まさに世紀の悲劇と言わなければなりません。いかにその魂が高貴であっても、もし血が病毒におかされたとしますなら、機械の健康がそこなわれるのは当然であり、それはとりもなおさず文明の危機といふべきであります。かかる退化と闘う十字軍の結成は、今やわれらの義務なのであります……さて、その精神を一言にして申しますならば、文明の健康、すなわち機械の健康をはばむものは、人間の後進性にあり……この大思想にもとづいて、われわれは血の力でような努力の結果、ついに第二のロボットをうみだすにいたしました。人間から人間以上

の能力を引出すことに成功したのであります。ここで大事なことは、今日、人間の値段が、あらゆる天然資源の中でもっとも安価であるということ、(同感の囁き、所長はいくらか気をよくして)つまりこの事業は十二分に採算がとれるものである。(拍手)われらは安んじて勇往邁進すべきでありましょう。(とりとめのない拍手)わがクラブの事業計画としまして、将来は機械の血液成分たる大多数の人間を、すべてロボット化することになっておりますが、まずその手はじめとして、技術ロボットを完成した。それがこの62号なのであります」

所長はふと不安気にあたりを見廻した。さきほどから会場全体に妙な気分がただよいはじめている。なんのことはない、ほとんどが泥酔の一步手前にいたのである。方々で勝手な会話が交わされていた。誰かが意味もなく拍手すると、二、三のものがすぐそれに応じた。「諸君、最後に提案いたしたい！」所長が叫び、ハハ、と誰かが笑った。「そうです、私は提案をいたしたいと思う！ つまり、ロボットを生産と直結させるころみの第一歩として、ある経営不振の製作所にこの62号を貸与し、その間自由に仕事をさせるという条件で、金融面を保証してやる……」(拍手笑声)ローズのほうはまだかねえという眩暈、明らかに聞いているものももういないのだ。所長は急いでポケットから用意してあった紙きれを取り出し、椅子の背を枕に眠りほうけているM銀行の老頭取をゆすりおこして、その手に万年筆をにぎらせながら囁いた。いま御賛成ねがった件、さっそくサインねがいたのですが……サイン?……すぐローズ・クラブに切りかえますので……やあ、結構ですなあ……。

サインをもらうと、たのんだぜ、ドクトル石井に言いおいて、所長は外に飛出して行った。暗い階段を電話室まで一気に駆上りながら、激しくつぶやいた。くたばりぞこないの、虫けらどもが！そして高水製作所あてに次のようなウナ電をうったのである。

ロボ ットノケンセイコウ」アスヒルマツ

高水社長はR62号君に引合わされたとき、膝がふるえて立っていられないほど驚いてしまつた。所長を隅にひきずってきて、あんた、あの男はたしか、去年あんたの方から話があったとき、すぐに鹹にした男のはずですぜ。

さすがに所長もおどろいたらしかった。しかし高水のように声を低めたりすることはなく、むしろ陽気にさえなつて、そりやかえって好都合じゃないですか、現場にもなれてるわけだし、とR62号君を振向き、君、そりかい? 高水さんのところで鹹になったのかい?……R62号君はわるびれずにうなずいた。しかし高水はまだ安心できないらしく、あの男のやることはどうもあまり役に立たんことのようにでしたね。それになんでもあれの弟つてのが、組合運動なんかやってるとかで……なにもそんなに小さな声をだす必要はありませんよ、と所長は笑い、仕事のことなら、私どもの方で一週間かかって徹底的な脳波歴の分析をし、これがどんなことをしてきたか、どんな能力があるかをしらべあげました。複合自動旋盤をやっていたんでしょ?……そうでしたな……そこで私どもは一応、これの経験を抹殺し、あらためて機械に対するわれわれの基本認識、つまりいかにしてのる、まな人間から限界をこえた能力を引出しうるか、という観点から問題を組

みなおしたものを、脳波の記号に翻訳して発信し、完全な条件反射をつくっておきました。こいつは絶対的な天才技師でさあ。まあ使ってみてごらんなさいよ、うけあうから、私の方で朝の十時から午後五時までの間、指令箱から電波を送るようにします。つまりその七時間だけ天才になつてゐるわけですな。あとは休息さしてやって下さい。休息と言つても、ただぼんやりしてゐるだけだから、手数はかかりませんよ。それに弟が赤だなんてことは、まったく問題じゃない、なにしろこれはもう死人なんだから……へえ、死人ですかねえ？……そうだよ、なあ……とまた振向くの、R62号はやはり素直にならずいた。だけど、やっぱり薄気味悪いですなあ、と高水は信じられないように首をふる。私はまた、てっきりアメリカさんの技師が来てくれるんだとばかり思つていたもので……これの頭は完全にアメリカ製だよ。パテントが二十九もついているんだ。それに、問題がおきたり、うまくいかないことがあったりすれば、すぐ本部に脳波を電送して分析してもらい、向うの専門家に調節してもらえらるんだから……そうですかねえ？……いやなんですか！……とんでもない、命の綱ですよ。なにしろ野郎共がストライキ騒ぎをはじめると、銀行がケチをつけるし……御心配なく、融資はこのロボットに対して行われるんだから工場はうんと縮少してやりやいい……ありがとう、で、その融資のことはたしかなんですな？……私との契約のほうもたしかなんでしょうな？……って言うとな……バカしあいはよしましよ。利益の折半ですよ……ええ、そりやもう。俗に死んでも生きたいと申す、あれで……重役会や組合のほうは？……責任をとります、信用して下さいな。銀行様から見放されちゃ……銀行は私の意見でやつてゐるんだ。私にたよつていなさい。ロボットは君のところの絶対的な信用になるんだ。登記が

すめば君も国際Rクラブに入れてあげよう……はあ、よろしくねがいます……クラブに入れば君も一流の工業家だ……はあ、まったく、どんな機械が発明されるかたのしみですな……まかしときなさい、天才だよ……それがどうも、所長さん、言いくいんだがたった一つ、死人だなんて言つても薄気味悪いやねえ……本人が言つてゐるんだから、信用しなきゃ……そこんところがさ……信用することだよ。係のものが始終反応をしらべているし、君も変なところに気づいたらさぐ言つて来て下さい。希望どおりになおしてあげるから。お望みなら休憩のとき、歌をうたうようにしてあげてもいい……。

七カ月たって、十一月のある晴れた午後、高水製作所の技術課の組立室で、R62号君が製作した新式工作機械の試運転がはじまろうとしていた。一切儀式めいたことはよして、今日は国際Rクラブの会員と、製作所の重役数人だけの内輪の会である。一番前の席に銀行の頭取と所長とドクトルと高水がならび、とくに所長はいざというときのために指令箱を準備して機械に近く陣どつていた。はじめに所長の「今日の意義」と題する講演があり、この日をクラブの記念日にしたいという提案がなされた。頭取はただにこにこして、たのしみですな、と一言挨拶した。しかし本心は、酔っぱらったまぎれにさせられたサインのことを、サギだと信じて心良くは思つていなかったのである。

そのあいだ高水はただおろおろして、人の顔を見ることに不安を繰返していた。もっとも高水

の不安は、機械のことについてはなく、経営者側の不誠実と、さらにクラブ会員のスト破り専門家によってやっと入れられた無頼漢とに、ついに怒りを爆発させた労働者たちの、所長の言をかりれば退化現象についてだった。高水が工場に出てきたことをどこからかきつけたらしく、労働者たちは昼ごろから工場の正門めがけて続々集結しはじめていた。

最後に指令箱の命令でR62号君自身の報告があった。単純な明るい表情で、ぼくの発明したこの機械は、Rクラブの綱領をそのまま具体化したものです。理論上からは、ぼくたちはどんな複雑な仕事をする自動機械でもできるわけですが、コストと能率の点を考慮すればそればかりが必ずしも目的になかったことではない。むしろ一番コストの安い人間をどう利用するかということ、そこに問題があるのです。だからぼくは、人間に、そのような能力を機械の方から強制し、しかもふんだんに人間をつかうような機械、というところに焦点をあて、このような人間合理化の機械を完成したのです……R62号君自身にしゃべらせたということは、たしかに思いつきだった。誠意のある拍手で迎えられ、賓客一同の顔も心から晴々として見えた。

所長の合図で幕が切っておとされた。その機械を見たとき、高水だけはさすがに驚いたが（実はストライキ問題に没頭して、機械を見るのはこれがはじめてだったのである）他の連中はもともと機械というものは複雑なものだと心得ていたから、一般的な感動をおぼえただけだった。

R62号君が始動スイッチの前に立ち、高水が社長の資格でしつと機械の前に進みよった。高水が仕事台に立つと、R62号君がスイッチを入れた。……と、はじめは半坪の土台に、身の丈ほどの高さだったのが、たちまち倍もの大きさにひろがって、のびした両袖を音もなく内側に

まわし、あっという間もなく高水をすっぱり抱込んでしまったのだ。おそろしくややこしい自動変速歯車が、コトコトとやさしく鳴りながら、ギラギラ光る刃物を、八方から高水に向けてはきだしはじめた。ときおり右から左へ、左から右へ、飛びかう。「おい、もう分ったよ」と高水が叫んだ。R62号君は静かに事務的に答えた。「危いですよ。前に沢山並んだボタンにグリーンランプがついたら、それをすぐ押して下さい。押すのが二・四秒おくれたら指が切れてしまいます。切れてもすぐ次のを押して下さい。指は十本あるから十回までは指だけですむのです。十回以上押しそこなったら、胸をさされて死ぬはずですよ。そう言い終ったとき、新しい歯車群に運動がうつり、機械はうなり声をあげて全速力で運転しはじめられた。最初のランプがついた。指は切れなかったが傷ついて真赤な血が弧をえがいて飛んだ。「ねえ、分ったよ、君……」高水はR62号君がふざけているのだと思ひ込もうとして、無理におどけた声で怒鳴ってみた。R62号君はおだやかに天気の手摺をするような調子で言った。「この機械は動きはじめたら、四時間は止められないことになっています」

機械の運動はまことに不規則だった。三十いくつ並んだランプは、端から端までは全身運動の距離があったし、それも規則正しく順を追って点滅するかと思えば、いきなりめっちゃくちゃな順序で飛びまわったりするので。点滅のリズムも、音楽的な正しい順序があったかと思うと、次には想像もつかないややこしいリズムに変わった。それらが組み合わさって、息をつぐ間もない。

一本目の指が飛んだ。そのころから来賓の間には異常な興奮がただよいはじめていた。銀行頭取は終始うなりつつけていた。ドクトルは次第に後ずさって、最後にはうしろの壁にびったりと

はりついてしまった。R62号君が言った。「血でランプが見えなくなったら、一番下の赤いランプをおして下さいね。上からメタノールが流れて洗ってくれますから」

二本目の指が飛ぶと、高水はAとOの中間の声で吠えはじめた。高水の心にあるのはただ、集結した労働者たちが門を破って送電室を占領し、配電盤のスイッチを切ってくれる夢だけだった。機械のうなりにまじって、アメリカに売るな！と叫ぶ労働者たちの声が聞えるようにさへ思った。血とも汗とも分らない。全身がどろどろになっていた。

三本目が飛ぶころから、そろそろもちこたえる自信がなくなった。四本目、五本目とたちまち切れて、いつの間にか左手をつかっている。

頭取は両手で顔をおおい、指の間からのぞいてうめきつづけていた。彼は無条件に感動していたのだ。サギだなどと思ったことをふかく後悔したほどだった。所長も激しい靈感にひたっていた。唇がかわくのでたえずなめながら、ついでにぬらした指で鼻の穴をしめした。他の連中も大同小異の驚きに慄おどいていたに相違ない。

七本目の指が落ちたとき、高水は自分からうしろの刃に体をなげかけて、両腕をだらっとたれた。刃は震動しながら背中から胸へとつきとおしていった。太い黒い叫び声が部屋全体から柱のように立上った。

立上った所長はR62号君の腕をつかんで、異様にやさしい声でたずねた。「62号、こいつはいったい、何をつくる機械なんだ？」

R62号君はじっと所長をみつめ、何かを想出そうと努力しながら、微かかに首をふった。その

瞬間、冬の小蠅のように鳴きながら、機械がとまった。はっとして振向いた所長は、箱のランプが同時に消えたのを見た。遠くで労働者たちの歌声がきこえ、それに警官隊のトラックのサイレンが次第にまじりあっていた。まず顔色をかえた重役連が駈出した。つづいてクラブ員たちが、ふるえる足でひっかかりながら駈出した。ドクトルはそのどちらかにまじって、すでに姿を消していた。

残ったのは、R62号君もまた死人であるとすれば、所長一人だということになる。なりをひそめた指令箱にしがみついて、じっとR62号君を見つめていた。「何をつくる機械だったんだ？」同時に自分もためすようにそっと聞いてみる。R62号君はぼんやり首をかしげ、そのままどこか見えないところを見る目つきで、かすかに笑った。所長の顔は次第に恐怖にゆがんできた。

「何をつくるつもりだったんだ！」ありったけの声で叫んだが、もうその声はま近にせまったのみあり怒声にかきけされ、R62号君には蒼あおくひきつった顔と大きくけいれんする唇が見えただけだった。

(昭和二十八年三月「文学界」)