

Humanidades

EDIÇÃO ESPECIAL



NÚMERO 54 • NOVEMBRO 2007 • ISSN 0120-9479

Cem anos de imigração japonesa no Brasil



EDITORA
UnB

UnB.45

磐田信用金庫



Misturar a sabedoria japonesa com a alegria brasileira só poderia dar certo.

Uma homenagem da CAIXA aos
99 anos da imigração japonesa no Brasil.

Há 99 anos a CAIXA está ao lado da comunidade japonesa. Não apenas como um banco, mas como parceira dessa comunidade que não pára de crescer no Brasil. Por isso, a CAIXA e o Iwata Shinkin Bank estabeleceram uma parceria para oferecer

serviços de remessas para o Brasil com qualidade e segurança. Seja no Brasil ou no Japão, a CAIXA está sempre ao seu lado. Para mais informações sobre remessas e endereços de agências, acesse: www.caixa.gov.br ou www.iwashin.co.jp.

CAIXA

Vem pra CAIXA você também, vem!

Diálogo entre culturas

Quando o navio Kasato Maru atracou no Porto de Santos, em 18 de junho de 1808, 165 famílias japonesas desembarcaram para ficar. Na bagagem, além dos sonhos de um novo mundo, a determinação característica de um povo destinado a transformar todo e qualquer lugar onde pisa, enriquecendo-o com suas tradições e costumes. Hoje, gerações depois, unidas a muitas outras famílias que tomaram o mar rumo ao Brasil, formam uma comunidade de 1,5 milhão de pessoas – alguns natos, outros naturalizados e ainda outros que, com certeza, se tornaram brasileiros de coração. O Brasil abriga a maior comunidade nipônica fora do Japão. Apenas isso bastaria para que nesta edição a revista *Humanidades* se antecipasse ao coro das comemorações dos cem anos de imigração japonesa no Brasil.

A presença japonesa é parte do dia-a-dia do povo brasileiro e exige que desejemos dar nossa contribuição à ampliação dos laços culturais e de amizade que une esses dois povos. Mostrar a importância e o alcance do relacionamento entre Brasil e Japão serve para promover essa relação cultural como parte de um processo histórico. Aos japoneses imigrantes o Brasil ofereceu hospitalidade e a possibilidade de um recomeço. Para os brasileiros, os imigrantes japoneses trouxeram disciplina e determinação no trabalho, contribuindo para o desenvolvimento da agricultura, principalmente na produção de hortifrutigrangeiros, com a introdução de novas técnicas de plantio, e em especial o cooperativismo rural; além de uma rica diversidade cultural.

A cultura é inegavelmente um dos fatores mais importantes para a identidade de um povo. Fato esse bem-conhecido pelos imigrantes japoneses no Brasil, que se esforçam coletivamente pela manutenção e transmissão de valores, crenças e comportamentos próprios, inserindo-se, ao mesmo tempo, na vida cultural e econômica do Brasil, construindo a sua unidade na diversidade.

É dessa singularidade que falamos nesta edição de *Humanidades*. Um arrojado projeto editorial com artigos assinados por alguns dos maiores estudiosos das expressões culturais japonesas, que, além de celebrar os Cem Anos da Imigração Japonesa no Brasil, tem por objetivo contribuir para o conhecimento de sua herança cultural e para a reflexão sobre o valor do diálogo entre culturas, nesta República das Etnias, que é o Brasil.

Boa leitura!

Timothy Mulholland

Reitor da Universidade de Brasília



Humanidades

ESPECIAL

Sumário

APRESENTAÇÃO

- 6** Uma quase centenária relação
Jo Takahashi

ARTIGOS

- 9** Comemoração nipo-tropical
Célia Oi

- 17** Brasil-Japão: desafios e perspectivas
Lytton L. Guimarães

- 25** O ensino da língua japonesa no Brasil
Alice T. Joko

- 32** Expandindo horizontes
Ivan Domingues das Neves

- 35** O Japão no Brasil
Sachio Negawa

- 43** Domesticação do budismo
Ronan Alves Pereira

- 53** Kazuo Ohno e a dança do Universo
Lígia Verdi

- 63** Tatsumi Hijikata – o colapso do corpo
Christine Greiner

- 71** 浮世 Ukiyo: poética de um mundo flutuante
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
コルダロ。マダレナ夏子橋本

- 79** A cultura Otaku e o corpo mortificado na rede
Rachel Rosalen

A ARTISTA DESTA EDIÇÃO



Tomie Ohtake tem um estilo próprio de trabalho a que se propõe um eterno reinventar. Nascida em Kyoto, Japão, em 1913, chegou ao Brasil em 1934.

Inicia suas pinturas aos 40 anos de idade. Desde criança, procurava figurar tudo o que estivesse ao seu redor. Seus primeiros trabalhos surgiram sob orientação do pintor Keisuke Sugano. Começa a participar de exposições, primeiro fazendo experiências fauvistas, cubistas e enveredando para o concretismo e mergulhando por inteiro no abstrato. Em 1957, seis anos depois de começar a pintar, já realizava sua primeira individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi presença constante de exposições anuais dentro e fora do país. Em 1986, o MAM-SP realizou uma retrospectiva de sua obra. Igual feito foi repetido em 1996 pela Bienal de São Paulo. Hoje, está entre os mais bem-sucedidos artistas contemporâneos brasileiros.

Novembro de 2007

Universidade de Brasília

Reitor – Timothy Mulholland

Vice-reitor – Edgar Nobuo Namiya

Editora Universidade de Brasília

Diretor – Henryk Siewierski

Revista Humanidades

Expediente

A revista *Humanidades* é uma publicação da Editora Universidade de Brasília.

Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião da Editora.

Conselho Editorial

Inês Ulhôa

Ricardo Araújo – *Presidente*

Sonia Lacerda

Terezinha Camargo Viana

Conselho Consultivo

Arnaldo Antunes

Boris Schnaiderman

Eric Nepomuceno

José Mindlin – *Presidente*

Jerusa Pires Ferreira

Luciana Stegagno Picchio

Manuel da Costa Pinto

Editora

Inês Ulhôa

Subeditor

Paulenir Constâncio

Apoio e revisão

Gláucia Almeida

Direção de arte, capa e diagramação

Ivanise Oliveira de Brito

Organizadores desta edição

Alice Joko

Inês Ulhôa

Jo Takahashi

Ricardo Araújo

Atendimento ao assinante

(61) 3035-4281

Preço

R\$ 15,00 (exemplar avulso)

R\$ 45,00 (assinatura, quatro números)

Endereço

Revista Humanidades

SCS, Q. 2, nº 78, Ed. Ok, 3º andar, 70300-500,

Brasília-DF (61) 3035-4210 / 3035-4212

E-mail: revistas@editora.unb.br

85 O trash sai do lixo
Sonia M. Bibe Luyten

91 Museus antípodas num país antípoda
Agnaldo Farias

97 Mestres do cinema
Maria Roberta Novielli

SEGUNDA LEITURA

123 O suicídio de Mishima - morte narcísica e cumprimento de um ideal
Analuiza Mendes Pinto Nogueira

ENTREVISTA

130 A vida em paisagens
Tomie Ohtake

MEMÓRIA

135 José Yamashiro: o torii (portal) de acesso para brasileiros à cultura nipônica
Benedicto Ferri de Barros

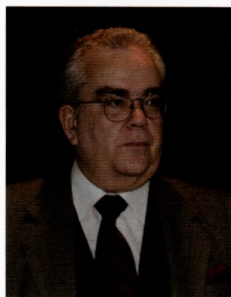
CONTO

139 Enchi Fumiko: como um onnagata
Donatella Natili

Agradecemos a prestimosa colaboração da Caixa Econômica Federal, da Fundação Japão em São Paulo e do Museu Histórico da Imigração Japonesa para o bom êxito desta edição especial de *Humanidades*.

Nacionalidade e cidadania

MENSAGEM DO EMBAIXADOR ANDRÉ AMADO



O Brasil e o Japão mantêm relações especiais não só pela participação japonesa em importantes

projetos econômicos dos anos 1970, envolvendo a indústria pesada e a agricultura nacionais, tampouco pela riqueza do cotidiano de inúmeras cidades em São Paulo, Paraná e Pará. Hoje, 312 mil compatriotas residem no Japão, comunidade eminentemente integrada por descendentes de japoneses que deixaram o Brasil em fins da década dos anos 1980, para tentar a vida no país amigo.

Nosso reconhecimento, portanto, ao aporte nipônico à sociedade brasileira, que confunde-se agora com a imensa expectativa que alimentamos de que nossos compatriotas residentes naquele país sejam recebidos e integrados tão bem como seus antepassados o foram no Brasil, desde 1908.

Tanto mais porque a comunidade brasileira no Japão vive o Brasil intensamente. Talvez por ser traço comum a toda diáspora, talvez por conta dos problemas de integração à nova sociedade, talvez pelas saudades que lhes apertam o peito, o fato é que, no Japão, os brasileiros ouvem mais música brasileira, consomem mais produtos nacionais, organizam mais churrascos, comem mais feijo-

ada e buscam mais notícias da terrinha do que antes.

Sabemos que a educação pavimenta o caminho da inserção, e que a cultura, o da formação de valores. Por isso, os festejos do Centenário da Imigração promovidos pela Embaixada no Japão tentarão privilegiar projetos que, de um lado, contribuam para elevar o nível de vida dos brasileiros aqui residentes, com ênfase na questão da educação dos filhos dos imigrantes, e, de outro, utilizem a riqueza, a diversidade, o profissionalismo e a criatividade da cultura brasileira, para reforçar o sentido de nacionalidade e cidadania de nossos compatriotas, reanimando-lhes a auto-estima e o orgulho de ser brasileiros. 

André Amado é embaixador do Brasil no Japão.



Imagem do navio Kasato-Maru que trouxe os primeiros imigrantes japoneses, em 1908.

Integração e amizade

MENSAGEM DO EMBAIXADOR KEN SHIMANOUCI




Gostaria de parabenizar, em primeiro lugar, a iniciativa louvável da Universidade de Brasília em publicar uma edição especial sobre o Japão da revista *Humanidades*. Com a aproximação do Centenário da Imigração Japonesa para o Brasil, a se realizar no próximo ano, a revista ganha destaque. E ainda neste ano de 2007, comissões organizadoras foram estabelecidas no Brasil e no Japão, para que possam trabalhar nas comemorações do ano vindouro.

Dessa forma, é inevitável relembrarmos a história das re-

lações bilaterais Japão-Brasil, que teve início com o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação, celebrado em 1895. Desde então, os laços entre os dois países cresceram ainda mais com o decorrer do tempo e foram fortalecidos com a grande imigração ocorrida a partir de 1908, com a chegada do navio Kasato-Maru ao porto de Santos, São Paulo.

A influência desses imigrantes e dos descendentes japoneses se reflete ainda nos dias atuais nas mais variadas áreas, a exemplo do fornecimento agrícola para algumas cidades. E podemos notar ainda a popularização da culinária japonesa e dos mangás japoneses entre os brasileiros.

Pensando no futuro, o ano de 2008 marcará, além das comemorações do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, o Ano do Intercâmbio Japão-Brasil. Um momento oportuno para revitalizar as relações entre as duas nações. Portanto, acredito que por meio da revista *Humanidades* os interessados pela cultura japonesa e pelas relações Japão-Brasil terão acesso a informações valiosas.

Espero que a revista *Humanidades* nos traga bons frutos nesta época de celebrações. 

Ken Shimanouchi é embaixador extraordinário e plenipotenciário do Japão no Brasil.



apresentação

Uma quase centenária relação

JO TAKAHASHI

Ninguém mais autorizado que o jornalista e historiador José Yamashiro para ser a atenta testemunha da trajetória da cultura japonesa no Brasil, notadamente após os anos 1950, quando a participação dos imigrantes japoneses, e seus descendentes, tornou-se mais visível, atuante e irreversível, graças a uma boa conjuntura de agregação que a dinâmica antropofagia brasileira permite até com certa naturalidade. Mas José Yamashiro não foi só uma testemunha: foi um ativo construtor dessa integração, autor de importantes publicações sobre a história do Japão e sobre a cultura dos samurais e traduzindo tantas outras obras-primas. Seus registros, transformados em livros de consulta obrigatória para os estudiosos tanto em assuntos japoneses como em história brasileira quando o tema é a assimilação e aculturação dos imigrantes japoneses no Brasil, são o patrimônio deixado por este nobre jornalista que lutou contra a ditadura militar, em defesa da livre expressão, e soube como ninguém levantar a ponte de união entre o Brasil e o Japão. Ou como diz o professor Benedicto Ferri de Barros, em artigo sobre Yamashiro, um “torii” (portal xintoísta).

É por essa entrada que a linha editorial desta edição da revista *Humanidades* elege o tema Japão,



1908 – IMIGRAÇÃO – 2008

sintonizando-se com a proximidade do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, a ser comemorado em 2008, e inspira-se no legado deixado por Yamashiro, cujo passamento coincidiu com os preparativos desta edição. Daí a vontade de dedicar-lhe esta edição como uma homenagem póstuma.


São também 60 anos a partir da Bomba de Hiroshima: o Brasil acolheu alguns de seus sobreviventes, que juntos com outros mais de um milhão e quinhentos mil imigrantes e descendentes de japoneses contribuíram com um extrato cultural raramente visto em outros países. Somente em São Paulo, há mais de 600 restaurantes japoneses, registro que supera de longe o das churrascarias e cantinas. A cultura japonesa, de uns tempos para cá, migrou do exótico ao *pop*: antes com seu acesso limitado a um reduto de intelectuais, hoje se constata na nova geração *teenager* a maior consumidora de seus *mangás* e *animês* e até no perfil comportamental. Marcas e vestígios da cultura japonesa hoje estão muito além da presença física desses descendentes e, não raro, atividades relativas à cultura japonesa são geridas, administradas ou praticadas por brasileiros, incluindo-se aí a religião, a própria culinária, a literatura (o *haikai*), os esportes tradicionais, mesmo distantes das grandes concentrações dos imigrantes.

Na área acadêmica, notáveis pesquisadores sem ascendência nipônica se destacam com suas pesquisas de alto teor e consistência e muitos deles atuam em universidades estrangeiras referenciais, o que certifica a qualidade internacional de seus trabalhos. Alguns deles contribuem para esta edição de *Humanidades*.

Na área cultural e artística, notamos um desenvolvimento exuberante nas pesquisas das artes do

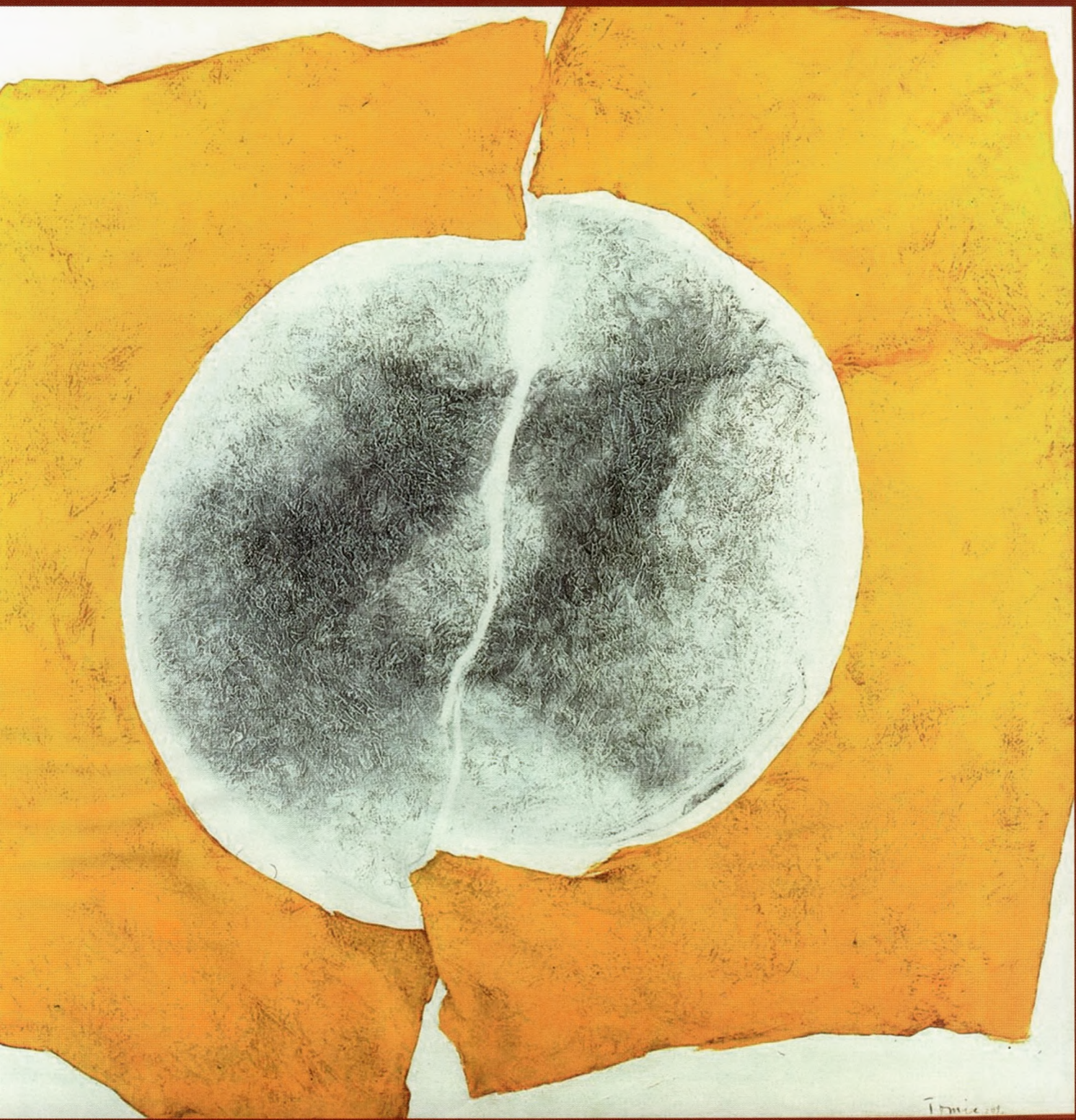
corpo, mais especificamente em dança, talvez em função da forte influência da dança *butô*, aqui trazida por um de seus grandes mestres, Kazuo Ohno. Nas artes plásticas, a contribuição da primeira geração de imigrantes ainda é imbatível, tendo Tomie Ohtake como o símbolo desse sucesso de integração e lição para os mais jovens, pela abrangência de suas atividades, que já extrapolam a pintura – as grandes pinturas! – e atinge a arte pública, ousada expressão que convoca as artes e o urbanismo para um diálogo em nome da habitabilidade nas grandes cidades.

Hoje, o Japão não é mais referência apenas para os estudos das artes clássicas e tradicionais, como o teatro *Nô* ou *Kabuki*. A combinação arte e tecnologia vem emergindo com intensidade, como um dos novos formatos para as artes da cultura digital, acompanhando uma revolução de valores sociais e psicológicos que parte do Japão e hoje já desencadeia um profundo processo de contaminação no Ocidente.

O ambiente acadêmico e cultural brasileiro se qualifica assim, em oferecer um alto padrão de pesquisas e produção cultural e artística, tendo como referência ou mote inspirador, elementos oriundos deste Japão que nos parece cada vez mais próximo e cotidiano. Afinal, são quase cem anos de uma integração cultural e um pouco deste resultado a revista *Humanidades* mostra nesta edição. 

Jo Takahashi é diretor de projetos em cultura e artes da Japan Foundation em São Paulo.

JoTakahashi@fjsp.org.br



Tomie Ohtake, pintura de 1960

Comemoração nipo-tropical

CÉLIA OI

Uma festa que se anuncia como fenômeno da massificação da cultura japonesa e para a preservação da memória. A comemoração dos cem anos da imigração japonesa no Brasil é esperada com muita expectativa, também por brasileiros dos vários cantos do país.

Paira no ar uma expectativa, até uma crucial incerteza, de como será a comemoração do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. Os imigrantes japoneses terão uma homenagem merecida, como foi estabelecido entre os objetivos da Associação para Comemoração do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil? Ao ser criada em setembro de 2003, a Associação do Centenário tinha como um dos propósitos coordenar uma comemoração em nível nacional, congregando todos os descendentes de japoneses, mas também para a sociedade como um todo.

A administração da Associação ficou a cargo de um colegiado composto por um presidente (foi eleito o presidente da Sociedade

Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social) e mais 32 vice-presidentes, seguindo-se os outros cargos, como secretário, tesoureiro, entre outros. Buscou-se congregiar lideranças consideradas “mais representativas da comunidade nipo-brasileira”, trazendo para a vice-presidência entidades de várias partes do país. Quatro objetivos foram preconizados: prestar justa homenagem aos imigrantes japoneses e aos brasileiros; buscar maior união da comunidade nipo-brasileira no Brasil e no Japão; fortalecer o relacionamento bilateral Brasil-Japão; e preservar e incentivar a divulgação da cultura japonesa no Brasil e a cultura brasileira no Japão.

Então, qual projeto poderia ser escolhido por sua abrangên-

cia nacional e atender às expectativas das várias localidades (ou entidades) representadas na Associação? Faltando poucos meses para o dia 18 de junho de 2008 (data da chegada a Santos do navio Kasato-Maru transportando a primeira leva de imigrantes japoneses contratados), não se pode falar em consenso, apesar dos reconhecidos esforços de uma parcela dos integrantes das diversas comissões executivas.

Na Associação, em São Paulo, realiza-se uma corrida contra o tempo para conseguir, pelo menos, garantir a organização de uma grande festa no Sambódromo (Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, que possui uma pista de 530 metros de comprimento e 14 metros de largura, utilizado para vários eventos,



Cartaz para atrair imigrantes japoneses ao Brasil

mais conhecido na cidade por abrigar os desfiles de carnaval). E, ali perto, a Semana de Cultura Japonesa nas instalações do Centro de Convenções Anhembi.

Desde sua criação, a Associação enfrenta problemas das mais variadas ordens. O fato é

que os responsáveis por cada comissão (todos trabalham voluntariamente) buscam empreender maior objetividade às suas ações, preocupados em viabilizar os eventos programados, mas têm como principal empecilho a falta de verbas.

Keitaro Yaguinuma, que em 2005 foi um dos coordenadores, dizia que seu principal desafio era “criar um clima de centenário”, para que as realizações tomassem ritmo de festa e, lamentava: “Os velhos estão brigando demais e os novos não estão nem aí”. Seus comentários revelam uma deficiência cada vez mais patente na comunidade: a falta de um líder carismático capaz de agregar forças e estimular a continuidade das atividades socioculturais voluntárias. Desapareceram os antigos líderes que conseguiam impor suas idéias e arrebatar seguidores. Ao mesmo tempo, está desfalcada das tradicionais empresas que bancavam financeiramente as atividades da comunidade. Atualmente, uma nova geração de executivos está à frente daquelas empresas de origem nipo-brasileira que conseguiram sobreviver e a cumplicidade deles para cooperar financeiramente “a fundo perdido” vem se tornando cada vez mais rara.

Atuam, nas entidades, associados idosos que imigraram antes da Segunda Guerra e que ainda buscam manter o *modus operandi* dos velhos tempos em que a comunidade caracterizava-se por suas atividades rurais. Outra leva são imigrantes pós-guerra, que também primam por algumas posturas conservadoras, mas, muitas vezes, são discordantes daquele primeiro grupo. Pode-se identificar outra parcela, vamos

A história brasileira da imigração japonesa alcança a quinta, sexta geração de descendentes. Para esses, a manutenção das entidades voltadas para os nipo-brasileiros representa um passado remoto. No entanto, dentro do contexto do Centenário, a velha geração mereceria alguma atenção das lideranças. Ou seja, se as entidades criadas por ela estão caducando levadas pelo tempo, não se pode esquecer que essa geração é depositária de uma cultura e tradição que virou nipo-brasileira por suas características próprias decorrentes do convívio com a terra brasileira.

dizer assim, de “uma geração intermediária”, formada por velhos nisseis e os jun’nisseis (imigrantes que chegaram ao Brasil ainda criança) e que adota uma postura “menos conservadora” e busca hegemonia para as suas idéias.

Em determinadas entidades, de tempos em tempos, aparecem profissionais mais jovens, em geral mais integrados na sociedade maior, dispostos a colaborar com o propósito de preservar suas raízes culturais. Muitos deles não têm longa duração nas entidades – impacientes com o demorado processo de discussão e aprovação das propostas acabam se cansando e desistindo do páreo.

Em 1978, durante a comemoração do 70º Aniversário da Imigração Japonesa, falava-se que seria a última festa organizada pelos

isseis. E, agora, a do Centenário, que será a última promovida em sua maioria por descendentes de japoneses, já que o processo de miscigenação vem ocorrendo de forma intensa. Yaginuma parece reforçar essa tese quando lamenta que, ao tratar da comemoração do Centenário, tem encontrado “mais simpatia nos meios não-nikkeis do que na própria comunidade”. “Talvez”, continua, “eles estejam mais preocupados em prestar as justas homenagens aos nossos pioneiros, aos esforços e dedicação dos imigrantes japoneses, do que os próprios descendentes de japoneses”.

A “cabeça de colônia”

O crepúsculo da liderança isseis, primeira geração de japoneses radicados no Brasil, reflete nos problemas vividos pela Associação: revela dificuldades para legitimação desse poder, para estabelecer e fazer cumprir uma pauta efetiva de realizações. Ao completar um século da trajetória no Brasil, uma festa deste naipe deveria ter, também, os olhos voltados para o cenário global da sociedade maior. No entanto, está sendo gerida com “cabeça de colônia”, ou seja, *de dentro* voltada *para dentro* da comunidade, preocupada com seu próprio umbigo.

Nesse sentido, uma pergunta carece resposta: Neste Centenário caminhamos para onde? Falta, infelizmente, um projeto de

longo prazo capaz de arrebatrar, de emocionar pessoas, descendentes ou não de japoneses. Se os olhos não são capazes de enxergar o que fica além dos limites da comunidade nipo-brasileira, então, o que os impede de criar um projeto especial (ou vários) envolvendo jovens e velhos descendentes? Talvez, às vésperas do Centenário, o “clima de comemoração”, que era a expectativa de Yaginuma, finalmente esteja no ar. No entanto, muitas das propostas não passam de eventos pontuais, tendo como meta a comemoração em si, destituídos da preocupação com a longevidade das realizações.

A história brasileira da imigração japonesa alcança a quinta, sexta geração de descendentes, sendo muitos deles já mesclados pelo casamento interétnico. Para esses, a manutenção das entidades voltadas para os nipo-brasileiros representa um passado remoto, envolvidos que estão por outras necessidades. No entanto, dentro do contexto do Centenário, a velha geração mereceria alguma atenção das lideranças. Ou seja, se as entidades criadas por ela estão caducando, levadas pelo tempo, não se pode esquecer que essa geração é depositária de uma cultura e tradição que, por suas características próprias decorrentes do convívio com a terra brasileira, se tornam nipo-brasileiras.

A partir dos anos 30 e 40 do século passado, no Brasil, intensifi-

cou-se o processo de urbanização e os imigrantes japoneses acompanharam essa tendência. A ida para as cidades (do interior, ou da capital) acabou por enfraquecer os laços fraternos que garantiam uma atuação coesa em torno de uma associação, ou até, de uma cooperativa agrícola. Na cidade, embora semelhantes associações tivessem sido recriadas pelos pioneiros, a vida no novo ambiente provocou a dispersão das gerações seguintes.

Numa metrópole como São Paulo, ainda o bairro da Liberdade tem se mantido como um dos pontos significativos de referência da comunidade nipo-brasileira, principalmente para os idosos em busca da vivência dos tradicionais eventos relacionados à cultura japonesa. Esses, realizados no auditório da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, são assiduamente freqüentados por essa primeira e segunda geração – muitas vezes, acompanhados por seus filhos e netos. Ao mesmo tempo, nas últimas décadas foram importadas, do Japão, várias práticas esportivas e de lazer envolvendo número crescente de praticantes idosos.

Podemos citar, o *radio taissô* (literalmente “ginástica através do rádio”, que envolve exercícios físicos sem grande complexidade), *gatebol* (jogo que consiste em impulsionar a bola com o auxílio de um taco parecido com um martelo e fazê-la passar sob três arcos),

mallet golf (uma espécie de mini-golfe que usa taco semelhante ao do *gatebol*). Destaque ainda para os grupos de caminhada (chamado de *Arukokai*) e o *shako dance* (uma adaptação da dança de salão ocidental). É inegável que essa geração da terceira idade desenvolve uma programação intensa, principalmente se somar a essas as atividades de natureza cultural (grupos de poesias, de dança, de música, de ikebana, entre outras).

No entanto, alguns insistem em lembrar: são atividades predominantemente voltadas para os idosos saudáveis, que têm mobilidade ou independência de ir-e-vir. E, quando adoecerem? É certo que, na comunidade, nos últimos tempos, na região da Grande São Paulo, foram criadas várias casas de repouso. Seria esse o único destino para esses outrora ativos e cheios de vida?

Tomando isso como referência, porque não se criar centros de convivência na região em que residem e dar-lhes oportunidade de continuar vivendo com a própria família? Sabemos que, em alguns países, são mantidos centros de convivência em que a própria instituição se encarrega de transportar os idosos para lá permanecerem e no final do dia retornarem para casa. Nesse local, além do aparato médico de prevenção e de centro de reabilitação, da convivência com outros idosos, teriam outras “comodidades”, tais como refeição a culinária japonesa (em

muitas casas, a alimentação já se ocidentalizou) e o saudoso e tradicional “ofurô”, que virou moda entre os ocidentais, mas não são todas as residências que dispõem de espaço para essas instalações.

Esse centro de convivência poderia também se transformar num ponto de encontro de velhos e novos para troca de experiências e de preservação da tradição oral nipo-brasileira. Intensificar esse relacionamento informal das gerações poderá criar boas e novas para a cultura deste país. Só para lembrar, por exemplo, as receitas de conservas, dos alimentos como “tofu” (queijo de soja), dos doces, dos pratos ensopados, das sopas, que estão desaparecendo com as nossas mães, tias e avós. Isso sem falar das histórias dos pioneiros, das técnicas dos trabalhos manuais etc.

Massificação da cultura japonesa

O ensino da língua japonesa, item essencial para a preservação da cultura japonesa de acordo com os nossos antepassados, tem sofrido muitas derrotas. O primeiro golpe aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial (1936-1945) quando as escolas foram proibidas, os jornais impedidos de circular e as tradições de serem praticadas. E, mais do que isso, os filhos foram convencidos que deveriam se assimilar à sociedade maior, aliás, num processo meio

esquizofrênico que gerou incontáveis conflitos de identidade: “como assimilar se a cara e a alma continuam japonesas?”.

Passadas algumas décadas, a comunidade experimenta fatos novos. Ou seja, a invasão de “brasileiros” (ou, *gaijin*, estrangeiros, como muitos chamam) em seu território. Pessoas ávidas pela comida japonesa (ou melhor, por alguns pratos como sushi e sashimi), pelas histórias de mangá e animê, pelos elementos da cultura tradicional japonesa como ikebana, cerimônia do chá, origami etc.

Ser japonês virou moda. Melhor dizendo, a cultura japonesa, foi arrebatada pelos meios de comunicação de massa por uma onda que chegou do exterior e penetrou nos limites do bairro da Liberdade (na cidade de São Paulo) e em outros domínios do país. Com certeza, pode-se encontrar inúmeros não-descendentes com mais conhecimento de culinária japonesa do que um japonês (em contraste, também, muita gente achando que yakisoba é comida típica japonesa)!

Estamos na era dos festivais: Festival do Japão, Festival da Cerejeira, Festival do Sushi e Sashimi, entre outros. Tomando-se a arrecadação de recursos como objetivo básico, a culinária e a cultura japonesa são colocadas como principais atrativos, mas que, nem sempre, primam pela qualidade e autenticidade.

Elas são apresentadas como complemento, por meio de *workshops*, em breves pinceladas, em pequenas doses daquilo que, efetivamente, representariam em sua forma real. É uma fórmula que tem dado certo – de um lado, o público ávido por consumir; de outro, os organizadores (em geral de associações nipo-brasileiras) buscando recursos para suas atividades.

Concomitante a isso, aumenta o número de jovens descendentes de japoneses (misturados aos não descendentes e mestiços) interessados em aprender a língua japonesa. Que diriam os nossos avós e bisavós que, no passado, estavam preocupados com o desinteresse dos jovens? Os de agora, estimulados pelos mangás e animês, estão em busca de instrumentos para melhor entender as histórias e manejar os *games*. Crescem também os grupos de *taiko* (tambor japonês) formados por jovens e os grupos de *Yosakoi Soran* (performance de

arranjos livres, que, originalmente, reuniu músicas e danças das províncias de Kochi e de Hokkaido).

São fenômenos, podemos assim dizer, que inovam o cenário da cultura japonesa e abrem outras expectativas para as lideranças. De um lado, uma nova geração disposta a aprender a língua japonesa; de outro, essa mesma geração praticando elementos da tradicional cultura, que não exigem conhecimento da língua, mas sensibilidade aguçada (e o que mais interessante, liberdade para inventar novas batidas, sons e passos).



Reprodução

Bairro da Liberdade, em São Paulo, ponto de referência da comunidade nipo-brasileira

Na preservação da memória, é importante ressaltar o Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, fundado em 1978. Mantido pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, é um dos únicos museus étnicos da capital paulista, com quase 1.500 m² de exposição permanente, uma biblioteca com livros, jornais e revistas (a maioria, em japonês) relacionados ao tema da imigração japonesa, acervo de fotografia (perto de dez mil imagens) e acervo de objetos tridimensionais.

Não há dúvidas que esse panorama deveria fazer pauta de discussão nesse momento do Centenário. Diante da massificação e banalização, como manter a qualidade e fugir das deturpações? Além disso, como apontar caminhos capazes de preservar a essência da cultura japonesa entre os novos consumidores e estimulá-los a continuar no aprendizado da cultura japonesa?

A título de ilustração, um certo professor, envolvido no projeto “Viva Japão”, desenvolvido em escolas estaduais paulistas, conta que preparava uma dessas instituições para apresentá-la como modelo aos educadores japoneses. “Felizmente, preparamos esse ensaio”, disse aliviado. “Ao entrar na escola, fui recebido pela diretora e alguns alunos vestidos a caráter. Qual não foi a

minha surpresa ao constatar que elas estavam vestidas de chinesas!! Mas, professora, isso não são vestimentas japonesas. Ela ficou chocada e me disse que, a vendedora de uma loja do bairro da Liberdade lhe garantira que era japonesa.”

Jovens delinquentes

É quase unanimidade que uma das qualidades dos imigrantes japoneses no Brasil é a sua rigidez de comportamento, sua disciplina e confiabilidade (é certo que, vez em quando, aparecem umas ovelhas negras!). Foi uma imagem construída com muito esforço e persistência pelos pioneiros. Pois bem, essa mesma história previa um processo inexorável de integração e assimilação dos descendentes na sociedade maior e não imaginava que, em meados da década de 1980, eles estariam fazendo o caminho inverso de seus antepassados: ir ao Japão para trabalhar (o chamado movimento *dekassegui*). E, como os seus avós, pensavam trabalhar por um tempo, ganhar dinheiro e retornar à terra natal. Um sonho que nem todos conseguiram realizar.

O Japão, necessitando de mão-de-obra para atender a demandas das fábricas, viu que uma das soluções poderia ser a contratação dos brasileiros (que amargavam uma profunda crise econômica).

Assim, a ida deles foi um crescente contínuo. Se, no início, os problemas se concentravam nas dificuldades de adaptação, hoje, passadas duas décadas, são os filhos desses trabalhadores que protagonizam os noticiários.

Dados estatísticos de 2006 indicavam 287 mil brasileiros no Japão, sendo que 42 mil deles estavam na faixa de 0 a 15 anos de idade e 1,3 mil detidos em presídios japoneses, a maioria jovens desempregados. O que estaria acontecendo com essa comunidade que, no Brasil, ostenta uma imagem inatacável? As evidências apontam para as dificuldades relacionadas à educação: nas escolas japonesas não conseguem se integrar ao rígido sistema educacional, seja por desconhecimento da língua ou maus-tratos (*ijime*) praticados pelos alunos japoneses, como também não encontram escolas brasileiras para dar continuidade aos estudos. Nas ruas (os pais estão ocupados com o trabalho) e, com tempo de sobra, a prática de delitos tem sido inevitável.

As autoridades japonesas demonstram preocupação, várias organizações brasileiras têm buscado executar ações visando minorar o problema. E, o fato é que, aqui, as autoridades competentes e as associações nipo-brasileiras também deveriam tomar medidas efetivas. Infelizmente, mais uma vez, essas entidades reagem como se a questão dekas-



Cultivo de algodão na linha mogiana, São Paulo, na década de 1930

seguir não lhes dissesse respeito. Parece que o antigo espírito de solidariedade grupal, solução para enfrentar os tempos difíceis dos primeiros anos de Brasil, foi esquecido. Mais do que um problema de abrangência familiar, ou capaz de macular a boa imagem da comunidade no Brasil, trata-se de uma dificuldade que poderá afetar seriamente toda uma geração, seja pela baixa qualidade de ensino ou pelo semi-analfabetismo.

É certo que essa pauta não combina muito com festividades, mas poderia figurar nos temas de reflexões.

Quanto à questão da preservação da memória dos imigrantes japoneses, buscou-se, ao longo de várias reuniões, promovidas por integrantes da Associação o planejamento de várias ações voltadas para esse aspecto. Falou-se

em promover um censo dos nipo-brasileiros (o último foi realizado em 1988, durante as comemorações do 80º aniversário da imigração japonesa), da gravação de depoimentos dos pioneiros (que estão cada vez mais reduzidos), produzir um documentário de abrangência nacional, de produzir um livro sobre a história dos cem anos da imigração japonesa no Brasil (a última obra de grande envergadura foi escrita em 1988 reunindo estudiosos e jornalistas nipo-brasileiros), entre outras idéias.

Infelizmente, muitos desses projetos não saíram do papel devido, principalmente, à falta de verbas, até para implantar os primeiros passos de viabilização. Provavelmente, de todos eles, somente um dos projetos concebidos pela Comissão Ashiato (que integra a Associação do Centenário), o de elaboração

de um banco de dados informatizado, reunindo os nomes de mais de 188 mil imigrantes japoneses chegados ao Brasil de 1908 até 1941, estará disponível para consultas do público durante as comemorações do Centenário. Desenvolvido até o momento por voluntários, nos próximos meses deverá receber o aporte de verbas de um banco disposto a patrocinar o projeto.

Preservação da memória

No aspecto da preservação da memória, é importante ressaltar a presença do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, fundado em 1978, durante as comemorações do 70º Aniversário da Imigração Japonesa. Mantido pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, é um dos únicos museus étnicos da capital paulista, com quase 1.500 m² de exposição permanente, uma biblioteca com livros, jornais e revistas (a maioria, em japonês) relacionados ao tema da imigração japonesa, acervo de fotografia (perto de dez mil imagens) e acervo de objetos tridimensionais.

Nos últimos anos, tem crescido a presença de pesquisadores e estudantes, seja em busca de dados para os seus estudos, como de imagens relacionadas à presença dos imigrantes japoneses. Desde 2001, a direção do Museu empenha-se em constituir um

banco de dados informatizado sobre as publicações, fotografias e documentos. Embora tenha montado a infra-estrutura, o conjunto de informações ainda é incipiente devido à falta de recursos para contratação de mão-de-obra especializada para a inserção de dados.

Aliás, essa crônica falta de recursos – comuns a todos os museus, sem dúvida – contrasta com a importância que ele representa para a comunidade nipo-brasileira, não só como depositário da memória dos imigrantes japoneses, mas também pelo aspecto político. Basta dizer, por exemplo, que todas as autoridades japonesas (incluindo-se os turistas), de passagem por São Paulo, têm o Museu como visita obrigatória. Algo como um ritual para prestar reverência aos antepassados e aos esforços dos imigrantes pioneiros.


Uma comemoração como o Centenário – e isso tem sido repetido inúmeras vezes –, deve extrapolar os limites da comunidade japonesa, dirigindo-se para a sociedade maior e viajando mares, até o Japão. E, é nesse contexto que algumas preciosidades que o Museu da Imigração Japonesa possui poderiam ser mais exploradas pelos pesquisadores e tradutores. Só para citar, a biblioteca reúne diversas coleções de revistas de poesias (haiku e tanka) publicadas ao longo desses anos, a coleção de quatro volumes de

prosa *Colônia Shosetsu Senshu* (*Antologia de Romances da Colônia*), que permanece inédita para quem não lê japonês. De acordo com o poeta e pesquisador Sumu Arata, “muitos romances falam mais verdade do que muitas autobiografias ou obras da história da imigração”. Portanto, dá para imaginar quantas revelações e informações interessantes guarda essa coleção!

O Museu ainda possui coleções de jornais e revistas editados antes e depois da Segunda Guerra, muitas biografias, diários pessoais, publicações comemorativas das entidades ou de editoras. Ou ainda, cerca de 240 volumes contendo as listas dos passageiros dos navios de imigração japonesa do Brasil. Isso, sem falar dos textos acadêmicos, como os estudos realizados e publicados em revistas periódicas pelo Centro de Estudos Nipo-Brasileiros que também poderiam ser compartilhadas com os analfabetos em japonês.

Já há alguns anos, uma das preocupações do Museu é construir um local apropriado para garantir a preservação de seu acervo, principalmente para os objetos tridimensionais. Graças às medidas adotadas pelos intelectuais e dirigentes na década de 1970, muitos documentos e objetos puderam ser guardados e, agora, mais do que nunca é responsabilidade do Museu garantir que sigam preservados. Com a aproximação

do Centenário, em alguns locais, as entidades nipo-brasileiras têm demonstrado intenção de montar seus próprios museus. Uma medida louvável e que o próprio Museu da Imigração de São Paulo poderia contribuir com os empréstimos da parte do seu acervo duplicado, como fez com o Museu de Emigração montado em Yokohama (Japão).

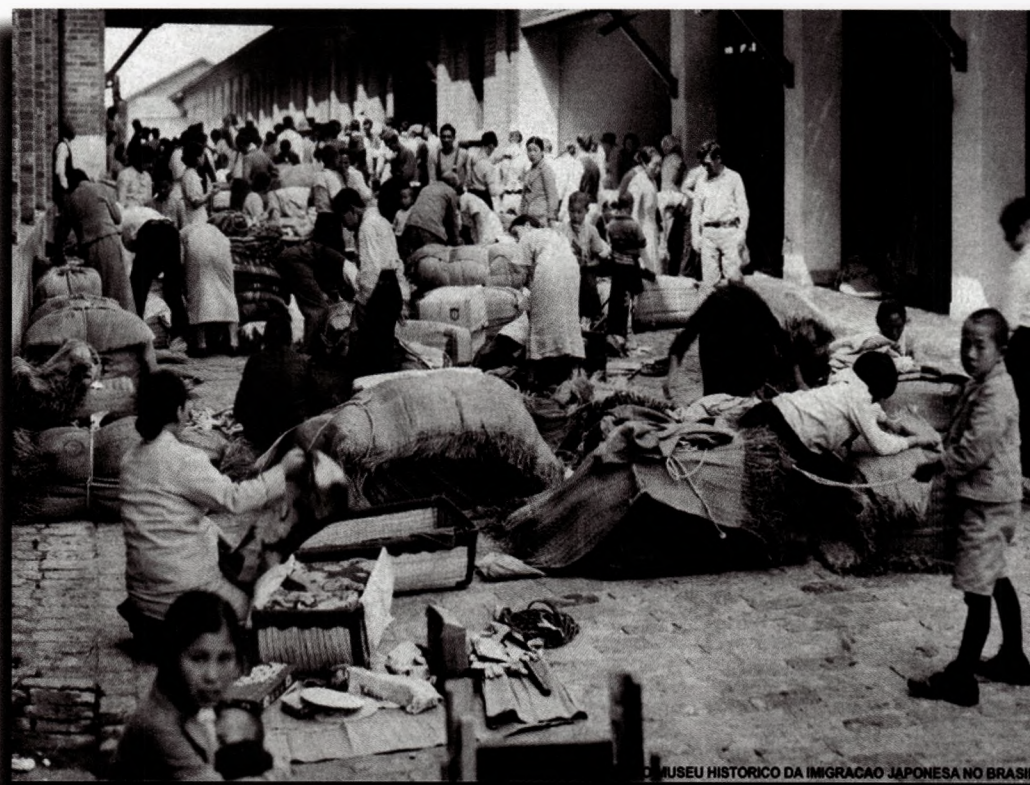
Enfim, são esses diferentes que suscitam uma comemoração como essa, e os desafios que se interpõem, a despeito dos descompassos de tempo e de expectativas entre líderes e liderados. Ao mesmo tempo, o público conquistado pelo estômago merece um salto qualitativo nas informações sobre cultura japonesa, antes que desapareça o seu interesse de compartilhamento. Os jovens dekasseguis do Japão contam com a solidariedade e generosidade do Brasil. E, sem dúvida, ficamos devendo muitas coisas. Uma delas, a pesquisa e redação de uma história da imigração japonesa sob a ótica da segunda, terceira geração (até hoje, a história tem sido contada pela perspectiva do issei). 

Célia Oi é jornalista e diretora executiva do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.
celiaoy@yahoo.com.br

Brasil-Japão: desafios e perspectivas

LYTTON L. GUIMARÃES

Brasil e Japão mantêm relações diplomáticas desde 1895, quando assinaram, em Paris, França, Tratado de Amizade, Comércio e Navegação. Seis anos antes o Brasil havia adotado o sistema republicano de governo e aspirava tornar-se democracia representativa, enquanto o Japão surgia como potência regional. Desde então, as relações entre os dois países caracterizam-se pela amizade e cooperação, com exceção dos anos da Segunda Guerra Mundial.



Hospedaria dos Imigrantes, em São Paulo – década de 1930

Em 1908 chegaram ao Brasil os primeiros imigrantes japoneses. Durante esses quase cem anos a população brasileira de origem japonesa se expandiu e chega hoje a quase um milhão e meio de pessoas. É a maior comunidade de ascendência nipônica fora do Japão. Muitos nipo-brasileiros tornaram-se fa-

mosos por suas relevantes contribuições em várias áreas – pintura, arquitetura, cinema, esportes. O empresariado de origem japonesa desempenha importante papel na economia e na sociedade; profissionais de origem nipônica destacam-se nas mais variadas atividades: na área acadêmica, na pesquisa científica, na medicina,

nas profissões liberais, na política, na diplomacia.

Há sessenta anos, o Japão era um país derrotado e ocupado por forças norte-americanas, com a economia desorganizada, hiperinflação, desemprego, devedor de pesados reparos de guerra e grande incerteza quanto ao futuro. Dez anos mais tarde,

a economia japonesa estava em processo de recuperação e em outros dez anos o país já era uma potência industrial, com uma economia dinâmica e desenvolvida. Em virtude de sua rápida recuperação, a partir da década de 1980 a economia japonesa já apresentava escassez de mão-de-obra. Na mesma época, o Brasil lutava contra baixos índices de crescimento, hiperinflação, moratória e queda de investimentos externos. Essa conjunção de fatores motivou brasileiros de origem japonesa a irem para o Japão em busca de oportunidades de trabalho. O fluxo de *dekasseguis* aumentou nos anos seguintes e hoje vivem no Japão milhares de nipo-brasileiros, que contribuem para fortalecer os tradicionais vínculos entre os dois países, bem como para a economia brasileira com remessas para o país de parte de sua renda. Ao mesmo tempo colaboram para a popularidade do futebol, para a difusão da música e de outros aspectos da cultura brasileira.

Mercado atraente

Com a rápida recuperação econômica e desenvolvimento tecnológico, cresceu no Japão a demanda por matérias-primas e *commodities* disponíveis no Brasil. O Brasil vivia também um ciclo de crescimento e, assim, tornou-se atraente para investimentos japoneses de larga escala, o que incentivou a formação de *joint-ventures* entre empresas dos dois países, em setores como aço,

com a construção da Usiminas, mineração, com a Nippon Amazon Aluminium, polpa de papel, construção de navios, portos, estradas de ferro etc. Um programa de cooperação para o desenvolvimento da agricultura no cerrado teve grande êxito e contribuiu para tornar o Brasil um dos maiores produtores de soja do mundo; parte dessa produção tem sido absorvida pelo mercado japonês. Essas iniciativas contribuíram de maneira significativa para a colaboração em ciência e tecnologia, incentivaram o intercâmbio entre cientistas e o interesse de jovens brasileiros por cursos em universidades japonesas.

Os anos de 1980 foram considerados uma “década perdida” para o Brasil, e os anos de 1990 representaram uma “década perdida” para o Japão. A economia de bolha dos anos 1980 entrou em colapso na década de 1990. Em consequência, empresas japonesas que haviam deixado o Brasil, atraídas pelo fenômeno dos Tigres Asiáticos, não estiveram presentes no breve ciclo de recuperação da economia brasileira no final dos anos 1980 e parte da década seguinte e não participaram dos processos de privatização realizados naquele período.

Nos primeiros anos da década de 1970, o Japão era o terceiro maior investidor no Brasil. Nos últimos anos, tem estado entre os cinco primeiros, depois dos Estados Unidos, Holanda, Espanha e França. Até 2002, o Japão era o maior parceiro comercial do Brasil na Ásia; a partir daquele ano,

a China ultrapassou o Japão e é hoje o maior parceiro comercial do Brasil naquele continente. Empresas brasileiras de grande e médio porte se instalaram na China – Embraer, Companhia Vale do Rio Doce, Embraco e outras, ao mesmo tempo em que empresas chinesas se instalam no Brasil.

Revitalização do relacionamento

Nos últimos anos, grandes empresas japonesas, especialmente no ramo automotivo, como Honda, Toyota, Mitsubishi, Nissan, ampliaram seus investimentos ou se instalaram no Brasil. Entretanto, empresas japonesas que enfrentaram dificuldades econômicas no Brasil na década de 1980 e no Japão na década seguinte são hoje mais cautelosas e, em geral, têm preferido investir em países asiáticos, cujas economias recuperaram-se da crise de 1997/1998 e têm apresentado bom desempenho, menor risco e outras vantagens em comparação com o Brasil, tendo em vista especialmente o chamado “custo Brasil”. Enquanto isso as relações econômicas Brasil-Japão não têm se desenvolvido no mesmo ritmo de seu potencial.

Durante quase duas décadas, as relações Brasil-Japão têm sido estáveis, mas quase estagnadas, tanto do ponto de vista econômico como político. Mais recentemente os governos de ambos os países têm manifestado grande interesse numa reaproximação e revitalização. A visita oficial ao Brasil do então primeiro-ministro

O presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o então primeiro-ministro Junichiro Koizumi firmaram Declaração Conjunta, na qual recordaram a amizade e cooperação existentes entre os dois países por mais de um século e manifestaram determinação de revitalizar os laços econômicos, políticos e humanos já existentes e ao mesmo tempo reforçar as relações Japão-Mercosul.

Junichiro Koizumi, em setembro de 2004, foi de grande importância e reflete o interesse dos dois governos em revitalizar as relações bilaterais, especialmente nessa fase em que ambos os países estão vencendo a estagnação econômica e caminham para uma fase de crescimento, ainda que em níveis relativamente modestos.

A comitiva do primeiro-ministro Koizumi incluiu empresários da Nippon Keidanren (Federação de Empresas Japonesas), que manifestaram interesse em maior aproximação econômico-comercial, mas, ao mesmo tempo, expressaram reservas quanto às barreiras burocráticas e as tarifas cobradas pelo Brasil na importação de automóveis, máquinas e eletrônicos. Uma área que despertou interesse foi a provável abertura de compras governamentais por parte do Brasil e seus parceiros do Mercosul. O Brasil estudava na época a implantação de um sistema de TV digital e o sistema japonês era uma das alternativas, juntamente com os sistemas norte-americano e euro-

peu (o sistema japonês foi posteriormente escolhido pelo governo brasileiro).

O presidente Luiz Inácio Lula da Silva e o então primeiro-ministro Junichiro Koizumi firmaram Declaração Conjunta, na qual recordaram a amizade e cooperação existentes entre os dois países por mais de um século e manifestaram determinação de revitalizar os laços econômicos, políticos e humanos já existentes e ao mesmo tempo reforçar as relações Japão-Mercosul. Concordaram em estabelecer 2008 como o Ano do Intercâmbio Brasil-Japão em comemoração ao Centenário da Imigração Japonesa. Decidiram também estabelecer o Conselho Brasil-Japão para o Século 21, cuja principal missão será definir a agenda e estabelecer prioridades para as relações bilaterais. Concordaram ainda em dinamizar a cooperação técnica e parcerias em áreas prioritárias, como energia, recursos naturais, infra-estrutura e meio ambiente. Nessa última área destaca-se a entrada em vigor do Protocolo de Kyoto.

Os dois governantes reconheceram a importância do intercâmbio cultural e entre pessoas. Devido ao papel importante da juventude, o primeiro-ministro Koizumi comprometeu-se a convidar mais de mil estudantes e jovens brasileiros a visitar o Japão no decorrer dos próximos cinco anos. Ambos os países compartilham a importância de fortalecer o papel e a credibilidade dos organismos multilaterais e de

ampliar a participação de países-membros no Conselho de Segurança das Nações Unidas. Nesse contexto, comprometeram-se a apoiar as respectivas candidaturas a assentos permanentes no referido Conselho. Reafirmaram, ainda, seu compromisso com as metas de desarmamento e discutiram temas como a redução da pobreza, o contra-terrorismo e outras questões da agenda internacional.

Lula visita o Japão

O presidente Luiz Inácio Lula da Silva visitou o Japão em maio de 2005, acompanhado de ministros, congressistas e empresários. O presidente e o então primeiro-ministro Junichiro Koizumi trataram de vários assuntos de interesse dos dois países e da agenda internacional. Reafirmaram o alto interesse dos dois governos na revitalização das relações bilaterais, ocasião em que assinaram os seguintes documentos: Programa Conjunto para Revitalização das Relações Econômicas; Programa Conjunto Referente às Comunidades Brasileiras no Japão; Declaração Conjunta Referente à Cooperação em Assuntos Internacionais; Declaração Conjunta Referente à Reforma das Nações Unidas; Declaração Conjunta Referente à Cooperação Técnica; Declaração Conjunta Referente ao Estabelecimento do Conselho Japão-Brasil para o Século 21; Declaração Conjunta Referente ao Mecanismo de Desenvolvimento Limpo;

O governo japonês já aprovou uma lei que permite acrescentar 3% de etanol à gasolina e estuda a possibilidade de ampliar esse percentual. O Brasil, grande produtor de etanol, quer vender o produto ao Japão – por ocasião de sua visita ao Brasil, o primeiro-ministro Koizumi esteve em uma grande usina de produção de etanol em São Paulo.

Declaração Conjunta Referente à Agenda Comum para o Desenvolvimento Sustentável; Memorando Referente ao Intercâmbio Cultural e Educacional; e Memorando Referente à Cooperação em Ciência e Tecnologia.

Ao reconhecer a necessidade de reforçar a cooperação econômica, os dois líderes definiram as seguintes diretrizes básicas: 1. promoção do comércio e de investimentos, por meio das seguintes abordagens e ações: promoção de consultas intergovernamentais, intensificação dos esforços destinados a melhorar o clima para investimentos, incentivo ao intercâmbio dos setores privados; 2. melhora da cooperação nos setores de energia e recursos minerais; 3. desenvolvimento da cooperação no setor de infra-estrutura; 4. promoção do diálogo sobre o uso do etanol; 5. continuação do diálogo sobre o setor agrícola.

O primeiro-ministro Koizumi e o presidente Lula reconheceram que o comércio e investimentos são um dos pilares do relacionamento entre os dois países. Observaram, com satisfação, a existência de sinais de revitalização des-

as áreas, que poderão melhorar com a cooperação entre os governos e entre o setor privado nos respectivos países e em nível bilateral. Fez-se referência ao simpósio econômico Japão-Brasil, que se realizou em Brasília em março de 2005, com a expectativa de que seus resultados contribuam para futuros diálogos e consultas entre os dois governos, que deverão ocorrer no mais alto nível e incluir a participação de membros dos dois parlamentos. O primeiro-ministro japonês salientou que a proteção dos direitos à propriedade intelectual deve ser parte importante do relacionamento econômico entre os dois países.

Investimentos conjuntos

Quanto à cooperação em recursos minerais observou-se o desejo de dar continuidade ao bom relacionamento já existente no setor e o interesse em reforçar a cooperação, incluindo investimentos conjuntos. Ambos os líderes manifestaram satisfação com o apoio do Japan Bank for International Cooperation (JBIC) e da Nippon Export and Investment Insurance (NEXI) em áreas estratégicas, como petróleo, gás, recursos minerais e polpa. O primeiro-ministro mencionou a possibilidade de o JBIC participar do financiamento de programas de integração em infra-estrutura da América do Sul, com base na proposta apresentada pelo Brasil na 3ª. Conferência de Cúpula da América do Sul, realizada no Peru, em dezembro de 2004.

O governo japonês já aprovou uma lei que permite acrescentar 3% de etanol à gasolina e estuda a possibilidade de ampliar esse percentual. O Brasil, grande produtor de etanol, quer vender o produto ao Japão – por ocasião de sua visita ao Brasil, o primeiro-ministro Koizumi esteve em uma grande usina de produção de etanol no Estado de São Paulo. Mostrou-se interessado, mas nenhum entendimento concreto surgiu para fornecer o combustível ao Japão. Ambos os líderes reconhecem a importância do uso de fontes renováveis de energia, particularmente em transporte, consideradas pelo Protocolo de Kyoto como não-emissoras de CO².

O primeiro-ministro japonês manifestou a intenção de prosseguir com os estudos para o uso de etanol derivado de biomassa. O Brasil realiza pesquisas em áreas importantes para preservação do meio ambiente, como a produção de biodiesel, que já é uma realidade; já fabrica automóveis que utilizam tanto a gasolina como o etanol. O Japão, preocupado com o meio ambiente, poderá participar efetivamente dessas pesquisas e investir na produção desses combustíveis. Tanto Lula quanto Koizumi reconheceram a importância da continuidade do diálogo sobre questões agrícolas, incluindo aspectos técnicos sobre medidas sanitárias e fitossanitárias.

O Programa Conjunto Referente às Comunidades Brasileiras no Japão inclui uma série de iniciativas que visam a con-

tribuir para aperfeiçoar a educação de crianças descendentes de imigrantes brasileiros a fim de melhorar seu desempenho escolar e reforçar sua adaptação à sociedade e cultura japonesas. Serão encorajados projetos em comunidades locais nas áreas de esporte, lazer e desenvolvimento social. Outros aspectos referem-se à cooperação para identificar alternativas que contribuam para melhorar as condições relacionadas com a previdência social, saúde e educação.

Cooperação técnica bilateral

As declarações conjuntas reforçam a importância de se dar continuidade à colaboração dos dois países em várias áreas, em níveis bilateral e multilateral, como manter e reforçar a atuação da Organização Mundial do Comércio (OMC). Para essa tarefa, decidiram trabalhar juntos, inclusive com outros países-membros da OMC, a fim de se avançar nas negociações constantes da Agenda de Desenvolvimento de Doha. Externaram satisfação pela entrada em vigor do Protocolo de Kyoto, passo significativo para prevenir o aquecimento global, e reiteraram a disposição de prosseguir com os projetos de cooperação na área de meio ambiente. Reiteraram apoio às propostas de reforma das Nações Unidas, em particular do ECOSOC e do Conselho de Segurança.

Os dois governantes reconheceram a importância da coo-

peração técnica bilateral, especialmente em áreas como meio ambiente, agricultura, indústria, saúde e desenvolvimento social. Enfatizaram a necessidade de continuidade do Programa de Treinamento de Recursos Humanos de Terceiros Países, resultado da cooperação entre instituições japonesas e brasileiras, o qual já logrou treinar no Brasil, desde seu início há cerca de vinte anos, mais de 1.500 especialistas da América Latina e dos países africanos de língua portuguesa.

Asseguram novamente o empenho de seus governos em prosseguir com as iniciativas necessárias para o cumprimento do Mecanismo de Desenvolvimento Limpo, conforme estabelece o Protocolo de Kyoto, bem assim com a Agenda Comum para o Desenvolvimento Sustentável.

O Intercâmbio Cultural e Educacional continuará a merecer atenção especial como importante veículo para reforçar a tradicional amizade, melhor conhecimento mútuo e confiança recíproca entre os dois povos. Insere-se no programa de comemoração dos Cem Anos da Imigração Japonesa para o Brasil e na iniciativa que designou 2008 Ano do Intercâmbio Japão-Brasil. A expectativa é que os dois países promovam intercâmbio cultural por meio de eventos entre instituições, artistas, programas de TV, tradução de obras e outras atividades. Será encorajado e facilitado o intercâmbio e a cooperação entre acadêmicos, professores, pesquisadores, estudantes

e pessoas engajadas em pesquisa educacional; assim como a realização de seminários e conferências para promover melhor compreensão e maior aproximação entre os povos das duas nações.

O intercâmbio entre jovens e em diferentes modalidades de esporte foi considerado de grande importância para o conhecimento mútuo e maior aproximação entre os dois povos, tendo em vista que os jovens de hoje serão os líderes de amanhã. Com esse propósito, reiterou-se a intenção, expressa na Declaração Conjunta de Brasília, de 2004, de convidar mais de mil estudantes e jovens brasileiros para visitar o Japão no decorrer dos próximos cinco anos.

Japão e Brasil assinaram Acordo de Cooperação em Ciência e Tecnologia que entrou em vigor em 1985. O primeiro-ministro Koizumi e o presidente Lula concordaram ser esta uma ocasião propícia para revitalizar a cooperação também nesse campo; elegeram as áreas de biomassa, biotecnologia e nanotecnologia como as que apresentam grande interesse para as duas partes. Discutiu-se a possibilidade de se organizar um comitê bilateral que definirá áreas, temas e projetos mais específicos no contexto de um programa de cooperação entre instituições, cientistas e especialistas dos dois países. A expectativa é que a organização de missões, realização de seminários, intercâmbio de informações sobre pesquisas, acesso a “bases” disponíveis nos dois países

contribuirão para o desenvolvimento da cooperação bilateral em ciência e tecnologia.

Exportação brasileira

A principal motivação para o financiamento pelo Japão de grandes empreendimentos no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, era a produção de *commodities* para satisfazer a grande demanda do mercado japonês. Hoje, o Brasil continua exportando para o Japão, principalmente *commodities*, mas quer diversificar a pauta de exportações, quer vender ao Japão produtos de alto valor agregado, como eletrônicos, máquinas e ferramentas e aviões da Embraer.

Entretanto, o Japão tem sido muito cauteloso, mantém uma economia bastante fechada e protecionista, especialmente com relação a produtos agropecuários; pois impõe sérias restrições fitossanitárias a alguns produtos de origem brasileira, como demonstra o caso da importação de mangas, cuja negociação se arrastou por anos.

Outro fator que facilitou os investimentos do Japão durante as décadas de 1960 e 1970 foi o alto nível de confiança mútua então existente entre líderes empresariais e dos dois governos. Em virtude das dificuldades enfrentadas pelo Brasil nos anos 1980 (a “década perdida”) e pelo Japão na década seguinte, houve um inevitável afastamento entre os tomadores de decisão. Pela proximidade geográfica, maior identidade cultural, e graças, sobretudo, aos investimentos japoneses,

houve maior aproximação com os países asiáticos que hoje são grandes competidores do Brasil, especialmente em termos de novos investimentos japoneses. Segundo o ex-embaixador do Japão no Brasil, Takahito Horimura, em palestra realizada na UnB,² o relacionamento baseado na confiança mútua continua a ser fator primordial tanto para novos investimentos como para o êxito do diálogo e cooperação em todos os aspectos e em todos os níveis.

Não obstante as relações amistosas de mais de um século e a presença no Brasil de grande comunidade nipo-brasileira e no Japão de uma comunidade brasileira também numerosa, os dois países permanecem distantes um do outro. Isso se deve principalmente às profundas diferenças históricas, culturais – de tradições, valores e costumes – existentes entre os dois países. O Brasil é um país de imigrantes, valoriza a miscigenação étnica, a amalgamação, adaptação e integração de minorias e encoraja a preservação da diversidade cultural. O povo japonês sempre procurou se convencer (e ao mundo) de sua homogeneidade étnica e de que sua sociedade e cultura são edificadas sobre o que denominam *wa* (harmonia), apesar da existência de minorias tradicionais como os okinawanos, os ainos, e os burakumins. Hoje, há também outras minorias cuja integração social e cultural é negada ou dificultada, como é o caso dos coreanos, chineses e *dekasseguis* oriundos principalmente do Brasil e do Peru, descendentes de

O Japão tem demonstrado preocupação com a degradação do meio ambiente e com o problema do desmatamento. Há pressões de grupos da sociedade civil com relação aos direitos humanos e sociais dos trabalhadores rurais brasileiros, tanto assim que o Japão financia hoje projetos brasileiros de gestão ambiental e de desenvolvimento sustentável voltados para populações carentes, com o fim de reduzir a pobreza e desigualdades regionais.

milhares de imigrantes japoneses que se estabeleceram nesses dois países latino-americanos.³

A promessa do etanol

A produção de etanol no Brasil enfrenta alguns desafios de natureza interna e externa. Teme-se que o cultivo da cana-de-açúcar e de outras culturas destinadas à produção de biocombustíveis líquidos diminuiria a oferta de alimentos. Outro alerta vem de movimentos de direitos humanos que têm denunciado as precárias condições de trabalho dos cortadores de cana. As pressões externas resultam principalmente do trabalho de ONGs receosas do desmatamento acelerado que poderia alcançar regiões da Amazônia, como ocorreu com a penetração da soja em regiões do Centro-Oeste, notadamente de Mato Grosso, ou ainda por ambientalistas que criticam o uso desses combustíveis alternativos, embora sem demonstrarem conhecimento científico sobre a matéria e sem apresentarem

dados que apoiem suas críticas. Argumenta-se, também, que o uso do etanol e do biodiesel como fontes renováveis de energia, além de contribuir para reverter o aquecimento global, poderá trazer benefícios econômicos para o Brasil e assim diminuir a exclusão social.⁴

No Japão, lobbies dos grandes importadores e distribuidores de petróleo e seus derivados são obviamente contrários à utilização do etanol como complemento da gasolina; há também incerteza quanto à capacidade da produção brasileira de atender, sem interrupção, às necessidades do Japão, uma vez adotada a política de adição do álcool à gasolina. Além disso, o Japão tem demonstrado grande preocupação com a degradação do meio ambiente e com o problema do desmatamento. Há ainda pressões de grupos da sociedade civil com relação aos direitos humanos e sociais dos trabalhadores rurais brasileiros, tanto assim que o Japão financia hoje projetos brasileiros de gestão ambiental e de desenvolvimento sustentável voltados para populações carentes, com o fim de reduzir a pobreza e desigualdades regionais.⁵

Essas e outras questões relacionadas ao uso do etanol e de outros combustíveis renováveis necessitam ser detidamente examinadas por especialistas de ambos os países, conforme previsto em Declaração Conjunta firmada pelo primeiro-ministro Koizumi e pelo presidente Lula. A respeito da questão, Bautista Vidal, físico e professor aposentado da UnB, um

dos criadores do Proálcool em 1974, “reclama do não-aproveitamento dos fatores que colocam o Brasil em condições de vantagem para uma negociação sobre biocombustíveis”, como solo, água, fronteira agrícola, e a melhor tecnologia do mundo. Para Bautista Vidal o governo brasileiro não está aproveitando a oportunidade única que o país tem “de ser o grande produtor de energia líquida do mundo”, e criar “milhões de postos de trabalho, ser um grande exportador para grandes consumidores, como a China, Japão, Índia, Alemanha”. Na opinião do professor, o governo “está demonstrando enorme incompetência porque não fez nada na área energética e, em vez de chamar pessoas experientes no assunto, coloca sindicalistas que não entendem de biocombustíveis para cuidar do tema.”⁶

O Brasil é hoje o país que produz etanol com tecnologia mais avançada e de maneira competitiva. Entretanto, há uma verdadeira corrida para ocupar espaço na produção de agroenergia. Artigo recente mostra que os seguintes países investem pesadamente em pesquisa e avançam nessa corrida: EUA, México, Colômbia, Argentina, Alemanha, Reino Unido, França, China, Índia, Malásia, Indonésia, África do Sul. Segundo Frederico Durães, chefe-geral da Embrapa Agroenergia, o Brasil está “agregando conhecimento e tecnologia” e realiza pesquisa de ponta nessa área. Mas a capacidade de investimento do Brasil é re-



O Brasil está em condições de vantagens para uma negociação sobre biocombustíveis

lativamente limitada e Décio Luiz Gazoni, membro do Conselho de Informações sobre Biotecnologia e do Painel Científico Internacional sobre Energia Renovável, acredita que “as maiores inovações virão mesmo de quem investir mais”.⁷


Interesse estratégico

Essa é, portanto, uma oportunidade única para que Japão – que não é citado entre os países anteriormente mencionados – e Brasil somem esforços a fim de realizar pesquisas conjuntas sobre a produção de agroenergia. *Joint-ventures* poderiam ser eventualmente organizadas, com a participação dos setores público e privado para assumirem a parte comer-

cial do empreendimento, tendo em vista, por exemplo, mercados potenciais de países latino-americanos, asiáticos e africanos.

Pela abundância de recursos naturais, grandes áreas disponíveis para a produção agrícola e pecuária, pelo mercado potencial de 190 milhões de habitantes, além de eventual acesso aos parceiros do Mercosul e à projetada Comunidade Sul Americana de Nações, o Brasil permanece como objeto de interesse estratégico para o Japão. Como segunda maior economia do mundo, que se recupera após grandes reformas e caminha para uma fase de desenvolvimento sustentável, por seu avanço em ciência e tecnologia de ponta, o Japão permanece também como foco de grande interesse para o Brasil. Uma evidência desse interesse é a opção do governo brasileiro ao adotar o sistema japonês de TV digital. Há grande expectativa com referência aos possíveis desdobramentos dessa decisão em termos de transferência de tecnologia e da criação de novos empregos.

Sem dúvida, Brasil e Japão enfrentam desafios em vários outros setores de interesse comum, tendo em vista o processo de reativação das relações bilaterais a fim de torná-las mais densas, mais dinâmicas e mais profundas. É oportuno reiterar que as visitas do primeiro-ministro Koizumi ao Brasil e do presidente Lula ao Japão constituíram etapas importantes nesse processo, assim como a designação de 2008 como o Ano do Intercâmbio Brasil-Japão,

em comemoração do Centenário da Imigração Japonesa e a criação do Conselho Brasil-Japão para o Século XXI, com representantes de ambos os países. Essas e outras iniciativas demonstram o interesse e a vontade política de ambos os governos nessa reaproximação. Demonstram também que as relações Brasil-Japão caminham para uma nova fase de maturidade, em todos os aspectos, com grande perspectiva de estreitamento cada vez maior do diálogo não apenas econômico-comercial, mas também político, que inclui naturalmente os dois governos e o setor privado, e em várias outras áreas como ciência e tecnologia, cultura, intercâmbio acadêmico e outras. O fortalecimento do diálogo e da cooperação bilateral estimula e consolida também o diálogo e a cooperação multilateral, que já é uma tradição entre os dois países. Ambos estão comprometidos com o fortalecimento dos organismos multilaterais, como a ONU e a OMC, com o desarmamento e com a paz e a estabilidade internacional. 

Notas

- 1 Disponíveis na página do Ministério das Relações Exteriores do Japão – whats@www.cgi.mofa.go.jp
- 2 HORIMURA, Takahiko. A visita do presidente Lula ao Japão e as novas dimensões das relações Brasil-Japão. Conferência pronunciada na UnB, em 12 de maio de 2005, a convite do NEÁSIA-CEAM, disponível em <http://www.unb.br/ceam/neasia>.
- 3 GUIMARÃES, Lytton L. A Ásia contemporânea e sua inserção internacional. In _____. (org.). *Ásia, América Latina, Brasil:*

a construção de parcerias. Brasília: NEÁSIA/CEAM/UnB, 2003, p. 19-72.

- 4 Argumentos favoráveis ao uso de biocombustíveis como fator de desenvolvimento são apresentados por Fernando Almeida, presidente executivo do Conselho Empresarial Brasileiro para o Desenvolvimento Sustentável em seu artigo Etanol sustentável? Pode completar, *Correio Braziliense*, 2/8/2007. O mesmo jornal publica notícia de parceria da empresa Brasil Ecodiesel com pequenos produtores dos Núcleos Rurais de Planaltina e Entorno “para o fornecimento de girassol, mamona e pinhão manso para a produção de biodiesel na nova unidade da empresa, que será erguida no município de Água Fria, em Goiás”. Os produtores receberão sementes, assistência técnica e terão garantia de compra de 100% da produção. Segundo declaração do secretário de Desenvolvimento Econômico do Distrito Federal, Saulo Dinez, “a iniciativa pioneira ajudará a fomentar emprego e renda na região. Cerca de 500 pequenos produtores rurais manifestaram interesse em aderir ao projeto. Calcula-se que serão criados 80 empregos diretos em um primeiro momento. Ver: Matéria-prima do DF para produzir biodiesel, *Correio Braziliense*, 4/8/2007. Projetos como esse poderão se espalhar pelo Brasil.
- 5 Ver SUGUEIRA, Juliano Carvalho. *As relações Brasil-Japão sob uma perspectiva de maturação*. disponível em <http://www.unb.br/ceam/neasia>.
- 6 BAUTISTA VIDAL, José Walter. A vez do etanol, entrevista concedida à jornalista Lea Queiroz, *Jornal da Comunidade*, Brasília, 4/8/2007.
- 7 PIRES, Luciano. Ganha quem produz melhor. *Correio Braziliense*, Brasília, 3/8/2007.

Lytton L. Guimarães é Ph.D. Pesquisador e coordenador do Núcleo de Estudos Asiáticos (NEÁSIA) do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (CEAM) da UnB. lytton@unb.br

Ensino da língua japonesa no Brasil

ALICE T. JOKO

A partir de 1960, algumas universidades brasileiras passaram a oferecer estudos japoneses, inclusive pós-graduação. Há instituições que oferecem o japonês com opções para habilitação em bacharelado ou licenciatura.

Quando os japoneses falam do ensino da sua língua, é comum fazerem a distinção entre o ensino da língua nacional (*kokugo kyôiku*) e o ensino da língua japonesa (*nihongo kyôiku*). O primeiro é o ensino do vernáculo praticado no país, nas escolas de ensino formal de nível básico, médio e superior, ou no exterior, nas escolas para japoneses, que praticam o ensino curricular, mantidas com o subsídio do governo japonês. O público-alvo são principalmente alunos do ensino fundamental e médio, falantes nativos de japonês. Os cursos de letras vernácula das instituições de nível superior também pertencem a essa categoria. O segundo é o ensino de língua japonesa praticado no Japão ou fora dele, para os falantes não-nativos da língua. Podem ser: públicos, em institui-

ções pertencentes ao governo do país, estado, província ou administração local, ou privados, em instituições pertencentes a uma organização ou a um particular, ou, ainda, do governo japonês, em instituições pertencentes ao Ministério de Negócios Exteriores do Japão ou outros órgãos.

No contexto dessa divisão de ensino, deve-se levar em conta que tradicionalmente, no Japão, o público-alvo são estudantes estrangeiros, funcionários de empresas, diplomatas e missionários, bem como seus respectivos familiares. Modernamente, o ensino destina-se também aos trabalhadores estrangeiros e membros da sua família, aos filhos de japoneses que foram trabalhar no exterior e ao regressarem, precisavam ser letrados em japonês, bem como às famílias de estrangeiros atendidas pelo programa de

apoio aos refugiados e de japoneses repatriados.

Antes de abordar especificamente o ensino de japonês no Brasil, faz-se necessário um breve histórico sobre os estudos japoneses no Brasil,¹ contexto em que o ensino da língua está inserido. Segundo registros, a obra mais antiga publicada no Brasil apresentando o Japão é *Da França ao Japão*, de Francisco Antonio de Almeida, de 1879.

Um estudo mais aprofundado que extrapola as obras de apresentação do país ou crônicas de viagem é *O Japão*, por Aluísio de Azevedo, que foi vice-cônsul em Yokohama a serviço do governo brasileiro. Escrito em 1897, só foi publicado em 1984. Não podemos, porém, deixar de fazer referência à obra *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, de Ernest Fenellosa,² apresentado

em 1919 por Ezra Pound, que deu origem ao japonismo e teve grande influência na literatura brasileira. No mesmo ano, Afrânio Peixoto introduziu a poesia curta japonesa chamada “haiku”, que ele chamou de “haikai”, terminologia vigente até hoje no Brasil.

Na comunidade nipo-brasileira, desde os primórdios da imigração, vêm sendo feitos esforços para manter o vínculo com o país de origem, como jornais, revistas, boletins informativos das associações, romances, poesias, biografias ou mesmo de vários tipos de pesquisas e levantamentos na comunidade nipo-brasileira. Uma das atividades largamente praticadas até os nossos dias é o ensino da língua como meio de preservação da cultura japonesa. Antes da Segunda Guerra Mundial, esse tipo de movimento esteve mais forte no período a partir da segunda metade da década de 1930 até o começo da década de 1940. Esse período corresponde àquele em que muitos imigrantes decidiram fixar-se permanentemente no Brasil e seus filhos, que concluíram os estudos nas instituições de ensino superior, começaram a se dedicar à pesquisa e à divulgação da cultura japonesa.

Atividades acadêmicas

Os estudos japoneses de nível acadêmico, realizados nas instituições de pesquisas, principalmente nas universidades, só começaram a partir da década de 1960. Hoje em dia, há algumas instituições de ensino su-

perior que oferecem o japonês como opção de habilitação, em nível de bacharelado e licenciatura. Outras possuem disciplinas de língua japonesa. Em nível de pós-graduação, o único curso é o mestrado oferecido pela Universidade de São Paulo (USP) a partir do final dos anos 1990.

Pode-se classificar os estudos japoneses praticados no Brasil em três grandes grupos: “O estudo sobre o Japão”, o “Estudo da comunidade nipo-brasileira” e “Relações bilaterais Brasil-Japão”. Quanto à produção acadêmica, podemos ter acesso aos números pelos levantamentos da Fundação Japão de São Paulo, mas ainda não existe banco de dados sobre as dissertações e teses que possibilite uma visão geral.

Um evento acadêmico importante é o Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, iniciado na USP, em 1990, e, atualmente, sediado cada ano por uma das cinco universidades que oferecem o japonês como habilitação: USP, UFRJ, Unesp-Assis, UFRGS e UnB.

Como associações acadêmicas de nível nacional que congregam os pesquisadores de estudos japoneses existem a Associação Brasileira de Estudos Japoneses (ABEJ), fundada em 2002, voltada para a área de humanidades, e a Associação Brasil-Japão de Pesquisadores (SBPN, antiga Sociedade Brasileira de Pesquisadores Nikkeis), fundada em 1992, que congrega pesquisadores de todas as áreas de estudo.

Segundo levantamento realizado pela Fundação Japão³ em 2003, o ensino era realizado em 127 países do mundo, em 12.222 instituições com 33.124 professores e 2.356.745 alunos. Cerca de 70% desses alunos estudavam o japonês no ensino básico ou médio, 20% no ensino superior e o restante, cerca de 200 mil pessoas, em instituições fora do ensino formal.

Conhecimento e necessidades

Quanto ao objetivo de estudo, a pesquisa da Fundação Japão também registrou as seguintes respostas, entre outras: a) aprofundar o conhecimento multilíngue, multicultural: por intermédio da língua japonesa, vislumbrar a cultura e a sociedade de um país estrangeiro que é o Japão, para ampliar a visão do mundo; pelo contato com a língua e a cultura diferentes da sua, aumentar a compreensão da própria língua e cultura; eliminar o sentimento de segregação racial existente na sociedade a que pertence; b) promoção de relação de amizade com o Japão, pela compreensão mútua e intercâmbio bilateral; c) formação de japanologistas, capazes de ler obras de referências relacionadas com o Japão, ou com proficiência na língua exigida como estudiosos do Japão; d) vantagens na busca de emprego; e) ensino de língua japonesa especializada para atender às necessidades exigidas na área de negócios ou de ciência e tecnologia.

As escolas japonesas, cuja origem remonta ao início da imigração japonesa no Brasil, em 1908, tomam novo fôlego após a crise, e buscam uma saída em que possam conciliar a filosofia do ensino da língua como meio de consolidação da identidade étnica com os modernos métodos de ensino de língua estrangeira.

Ainda no mesmo levantamento são citados alguns dos problemas enfrentados no ensino de língua japonesa no exterior. Em relação ao material didático: custo elevado, o que dificulta a sua aquisição; falta de material didático na língua do aluno e de acordo com a faixa etária do estudante; falta de materiais complementares de áudio e vídeo; necessidade de instrumentos que possibilitem conhecer a vida e o pensamento dos japoneses da mesma faixa etária dos alunos e que produza efeito a curto prazo; e falta de informações acerca de materiais didáticos. Observa-se nesse quesito que os professores ou as instituições buscam acesso a material didático ideal, independente da língua que vai ser ensinada. O livro texto ideal é aquele cuja explicação esteja escrita na língua do aluno; que esteja de acordo com as condições de vida e ambiente do aluno; que possua conteúdo que desperte o interesse e a curiosidade do aluno e que venha acompanhado de materiais complementares de áudio, vídeo e exercícios.

Em relação à infra-estrutura, as dificuldades estão relacionadas às

salas de aula ou mesmo ao espaço físico para ministrar o curso: falta de sala de aula ambiental e de salas exclusivas em que se possa utilizar equipamentos de áudio e vídeo; falta de equipamentos, como computadores com processador de texto em japonês; salas de aula em número suficiente para atender à demanda, que, muitas vezes, são emprestadas, sofrendo, porém, restrições do agente locador.

Dificuldades do aprendizado

As dificuldades de se obter informações atualizadas ou de manter contatos com o Japão e com a sua língua também foram citadas como fatores que dificultam o ensino da língua. E, ainda, a dificuldade de se conseguir jornais e revistas japoneses e de materiais de vídeo que reflitam as tendências atuais do Japão, além de pouca oportunidade de ter contato com o Japão ou com a língua japonesa na vida diária.

Há ainda outros problemas que atingem os cursos de japonês no exterior, como falta de informações acerca de metodologia de ensino de japonês; alunos pouco motivados (as crianças não possuem clareza quanto ao objetivo de estudar a língua); falta de proficiência em japonês por parte do professor; metodologia para realizar aulas que produzam efeito positivo; maneira de fazer a transição entre a metodologia de ensino tradicional utilizado e a metodologia mais moderna, com bases na lingüística aplicada. Em relação a esse último tópico,

vale observar que no Brasil há um problema específico enfrentado pelas escolas que atendem os descendentes de japoneses: como substituir a metodologia de ensino de japonês como vernáculo (*kokugo kyôiku*) para a metodologia de ensino de língua estrangeira (*nihongo kyôiku*).

No Brasil, existem, atualmente, cerca de 15 mil alunos de língua japonesa em 330 instituições de ensino, com aproximadamente mil professores.⁴ Como característica marcante do Brasil, cerca de 80% do ensino de japonês é praticado fora da instituição de ensino formal. Aí estudam cerca de 20 mil pessoas, número superado apenas pela China (60 mil) e Coreia (25 mil). Entretanto, essa posição passa para sétima do mundo, quando somam os alunos de ensino formal com essas instituições de ensino.

A queda da demanda do ensino de japonês como meio de preservação da identidade étnica é apontada nos dias de hoje como resultante do avanço das gerações dos *nikkei* e do consequente casamento interétnico crescente que causa o afastamento dos descendentes de imigrantes japoneses da sua cultura de origem. Entretanto, as estatísticas demonstram que o número de alunos das escolas de comunidade, as chamadas escolas japonesas (*Nihon gakkou*), após apresentar uma queda drástica na década de 1980, hoje mantém-se estável.

Podem ser atribuídas algumas causas para explicar esse estan-

camento de queda do número de alunos. Entre elas, o novo interesse despertado pelo fenômeno *dekas-segui* em aprender a língua, entre os membros da comunidade, e a adaptação das escolas às novas metodologias de ensino, abandonando os livros didáticos adotados no Japão para o ensino da língua materna (*kokugo kyôiku*).

brasileiros, desenvolvidos pela própria instituição.

Língua materna

A expansão dessas entidades contrastam com as demais que, voltadas para o ensino de japonês como língua materna, são obrigadas a reestruturar suas bases

Brasil diferente de outros países é a presença da “colônia nikkei”, edificada pelos cerca de 250 mil imigrantes japoneses, que migraram para o solo brasileiro desde 1908; a maior parte, entre os anos de 1925 a 1935 (cerca de 142 mil). Essa influência parecia se enfraquecer com o avanço das gerações de descendentes, mas isso não ocorreu devido ao surgimento de um novo fator: o movimento de refluxo migratório percebido mais acentuadamente a partir da segunda metade de 1980, conhecido como fenômeno *dekas-segui*.

As escolas, chamadas de “escolas japonesas” ou de “escolas de língua japonesa”, que realizam o ensino direcionado aos descendentes de japoneses, com o objetivo de transmitir a cultura e tradição para a comunidade nipo-brasileira, têm como missão a transmissão da língua japonesa falada na comunidade nikkei, bem como sua cultura e costumes para as gerações seguintes, além de possibilitar a comunicação em japonês dentro do lar e conhecer e compreender os *nikkei* do Brasil.

Depreende-se, assim, que o ensino de japonês idealizado pela comunidade nipo-brasileira é o ensino da língua como uma das estratégias de consolidação da identidade nipo-brasileira aos seus descendentes.

A história do ensino da língua japonesa no Brasil⁵ remonta aos primórdios da imigração japonesa, iniciada em 1908. A atitude dos primeiros imigrantes não era de ensino de japonês para a



Escola de ensino de língua portuguesa em Bauru, São Paulo

Esse fato possibilitou reconquistar o público-alvo, bem como a inclusão de alunos não-descendentes.

Observa-se também o surgimento de cursos de idiomas em que o japonês é dado desde o início como uma língua estrangeira, como no caso da rede Kumon, que, segundo divulgação feita pela organização, detém cerca de 2.500 alunos no Brasil. O curso dirigido para adultos, da Aliança Cultural Brasil-Japão, em São Paulo, já adotava essa linha desde a sua criação, com a utilização de livros didáticos voltados para

para poderem sobreviver, mas não possuem meios para fazê-lo e estão fadadas a ficarem sem o público que as procure. Assim, as escolas japonesas, cuja origem remonta ao início da imigração japonesa no Brasil, em 1908, tomam novo fôlego após a crise, e buscam uma saída em que possam conciliar a filosofia do ensino da língua como meio de consolidação da identidade étnica com os modernos métodos de ensino de língua estrangeira.

Como dito anteriormente, o que torna o ensino de japonês do

preservação da identidade, mas, sim, para a reintegração de seus filhos ao ensino do Japão quando regressassem ao país.

Primeira escola

Na história da imigração, o primeiro registro sobre a escola de língua japonesa chamada Taishô Shogakkou (Escola Primária Taishô) aparece em 1915. Sendo a imigração uma política do governo japonês, em 1935 são enviados professores para o Brasil. Até então, o ensino na comunidade era praticado pelos próprios colonos, alguns com experiência de ensino, mas a maioria não possuía a formação de professor necessária. Muitas vezes, o trabalho era voluntário, o que resultou na cultura de remunerar mal os professores de japonês, cujo trabalho muitas vezes foi relegado ao “sacerdócio”.

Em 1938, o governo brasileiro proíbe o ensino de língua materna aos filhos e descendentes de imigrantes, como política integracionista. Interrompe-se, assim, a fase do ensino de japonês que visava formar “súditos do imperador”.

Após a Segunda Guerra Mundial, já no final da década de 1940, a lei que proibia o ensino de línguas estrangeiras como língua materna tornou-se menos rígida. Nessa época, ocorre também mudança no pensamento dos imigrantes que antes pensavam em regressar ao Japão, após juntar riqueza. Os imigrantes começam a pensar em se fixar no Brasil, permanentemente. A língua passa a não ser mais a forma de os filhos poderem ser inseri-

dos no ensino formal do Japão ao regressarem, mas, sim, um meio de preservação da identidade étnica. O foco do ensino passa a ser, então, a educação moral e cívica que contribua para evitar a “assimilação e aculturação” ao meio brasileiro.

Um dos esforços de formação de cidadão nipo-brasileiro pode ser visto na edição de livros didáticos para serem usados nas escolas japonesas, em substituição àqueles publicados no Japão e utilizados nas escolas de ensino formal para o ensino vernacular. O conteúdo é baseado nos fatos e cotidiano brasileiros, inclusive com o uso de *koronia-go*, “língua da colônia”, como é chamada a variante do idioma japonês usada na comunidade nikkei do Brasil. Esse material teve boa aceitação na comunidade enquanto os descendentes ainda mantinham o uso de japonês no lar, mas com o avanço das gerações, seu uso foi sendo abandonado, pois não atendia mais às necessidades da comunidade.

Desaparecimento da língua

Em um levantamento realizado em 1958, 64,3% das famílias nikkei responderam que usam o japonês no lar. Desses, 27,6% disseram usar tanto o japonês quanto o português. Trinta anos mais tarde, em 1988, apenas 6,3% afirmaram que usam o japonês em casa, e 19,7% responderam que usam ambas as línguas para se comunicarem no lar.

O ensino de japonês como língua materna possui a longa tradição que acompanha a trajetória dos imigrantes. A comunidade

O governo japonês deve disponibilizar recursos na promoção do ensino de língua japonesa no Brasil, por meio de entendimentos entre os dois órgãos ligados ao governo japonês: a JICA, que promove o ensino de japonês para descendentes de imigrantes ou na comunidade nikkei, e a Fundação Japão, que apóia e promove atividades relacionadas ao ensino de japonês como língua estrangeira.

nikkei não mediu sacrifícios próprios para tentar mantê-lo. No entanto, à medida que avançam as gerações subsequentes, e com o conseqüente casamento interétnico dos descendentes, não há como impedir o desaparecimento da língua japonesa nessas famílias. Assim, tem-se presenciado algumas medidas estratégicas para preservar a língua como meio de afirmação da identidade étnica.⁶

Em primeiro lugar, saber que manter a língua japonesa no lar necessita de planos que envolvam toda a família e a comunidade ou associações mantenedoras das escolas, num esforço contínuo e árduo. Foi-se o tempo em que as crianças viviam numa comunidade e família em que a língua franca era a japonesa e a aprendizagem se dava como um processo natural. Os pais e os mantenedores das escolas precisam ter a consciência de que os professores a serem contratados devem ser profissionais capazes de analisar as qualidades do público-alvo e planejar o curso de acordo com as necessidades específicas na



Na UnB, o curso de língua japonesa é oferecido como licenciatura

aquisição das capacidades de comunicação linguística e cultural.

Outro esforço que deve envolver as lideranças nikkei, seja na esfera federal, estadual, municipal ou local, é a promoção do ensino da língua japonesa sem distinção do público-alvo, se é para preservação da identidade ou se é o ensino de língua estrangeira. Quanto mais cursos de japonês oferecidos, maior é a oportunidade de os descendentes estudarem a língua.

Os professores das escolas ditas japonesas devem procurar especializar-se, buscando conhecimentos produzidos nas universidades e instituições de pesquisa. Por sua vez, os pesquisadores devem disponibilizar os trabalhos de forma acessível àqueles que buscam aplicar a teoria na prática, seja em forma de publicação, ou cursos de treinamento de caráter extensionista.

O governo japonês deve, também, disponibilizar os enormes recursos dispendidos na promoção do ensino de língua japonesa no Brasil, por meio de entendimentos e ajustes entre os dois órgãos ligados ao governo japonês: a JICA, que promove o ensino de japonês para descendentes de imigrantes ou na comunidade nikkei, e a Fundação Japão, que apóia e promove atividades relacionadas ao ensino de japonês como língua estrangeira.

Transmissão da cultura

O ensino da língua como meio de consolidação da identidade étnica exige uma abordagem própria. Deve-se ter como ponto de partida um conteúdo que valorize a vivência e os conhecimentos da língua e cultura internalizados dos alunos,

que devem ser utilizados como recursos no ato de ensinar. Entretanto, embora a filosofia de ensino seja a abordagem da língua como meio de transmissão da cultura, a metodologia adotada deve se basear nas conquistas da lingüística aplicada ao ensino da língua estrangeira.

Antes da Segunda Guerra Mundial, na segunda metade da década de 1930, a Embaixada do Japão, então no Rio de Janeiro, abriu uma escola de língua japonesa. Na mesma época, foram abertas escolas também em São Paulo. Entretanto, todas foram fechadas durante a Guerra. Após esse conflito bélico, somente em 1957 foi fundado em São Paulo o curso de japonês da Sociedade de Difusão da Cultura Brasil-Japão. Na década de 1960, começam a surgir cursos de japonês patrocinados pela Embaixada ou consulados do Japão bem como o primeiro curso de japonês em uma instituição de ensino superior, o curso de Língua e Literatura Japonesa na USP, criado em 1964.

No ensino fundamental e médio, algumas escolas particulares oferecem o japonês dentro do currículo. Em São Paulo e no Paraná, os governos estaduais oferecem o japonês entre os cursos de língua estrangeira extracurriculares, com procura em crescimento. Em 2003, existiam dezesseis Centros de Ensino de Línguas, em São Paulo, e nove Centros de Línguas Estrangeiras Modernas, no Paraná, oferecendo curso de japonês, com cerca de 1.300 alunos.

As universidades brasileiras com graduação em japonês são, pela ordem de criação da habili-

O ensino da língua como meio de consolidação da identidade étnica exige uma abordagem própria. Deve-se ter como ponto de partida um conteúdo que valorize a vivência e os conhecimentos da língua e cultura internalizados dos alunos, que devem ser utilizados como recursos no ato de ensinar. Entretanto, embora a filosofia de ensino seja a abordagem da língua como meio de transmissão da cultura, a metodologia adotada deve se basear nas conquistas da lingüística aplicada ao ensino da língua estrangeira.

tação: USP (bacharelado), UFRJ (licenciatura), UFRGS (bacharelado-tradução), Unesp-Assis (licenciatura), UnB (licenciatura) e UERJ (licenciatura).

As instituições de ensino superior que oferecem o japonês como disciplinas regulares com concessão de créditos são a Unicamp, UnB e Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Formação profissional

Instituições de ensino superior oferecem, ainda, cursos extracurriculares abertos tanto à comunidade interna quanto externa. Nessa categoria são dezessete instituições, incluindo tanto as de ensino público quanto as de ensino privado.

O único curso de pós-graduação existente na área é o da USP, somente de mestrado. Devido ao fato de o concurso público para preenchimento das vagas de professor


de universidades públicas exigir a titulação mínima de mestre ao candidato, o mestrado em japonês da USP tem servido, muitas vezes, para fornecer esses profissionais para as demais universidades.

A prática do dia-a-dia nas aulas da universidade bem como os contatos mantidos com os professores das escolas de língua japonesa por meio de cursos de treinamento e seminários mostram que, apesar da tradição quase centenária do ensino desse idioma no Brasil, há muito ainda a ser realizado. As dificuldades e problemas não diferem muito daqueles – ou são exatamente aqueles – descritos no levantamento da Fundação Japão em mais de uma centena de países.

Assim como em muitos países, no Brasil há necessidade de formação de profissionais capacitados para promover a melhoria no ensino de japonês, seja ele na instituição pública ou privada. Nos cursos de formação de professores deve ser institucionalizado o ensino de como praticar a pesquisa em sala de aula para os futuros professores. Um professor assim preparado será capaz de detectar as necessidades de seus alunos e tentar solucioná-las, valendo-se de técnicas fundamentadas em teorias lingüísticas e de ensino e aprendizagem. Deve haver maior número de cursos de pós-graduação com professores que possam orientar as pesquisas na área. As oportunidades de estudar no exterior são limitadas e, uma vez titulados, muitos preferem atuar fora do Brasil para evitar os problemas de burocracia em

relação ao reconhecimento do título adquirido fora do país.

Quanto à proficiência no idioma, o ideal seria que os cursos de formação de professores institucionalizassem a obrigatoriedade de os alunos passarem um determinado período no Japão, pois a vivência cultural que servirá de base para a aquisição da competência cultural é tão importante quanto a competência lingüística.

O Centenário de Imigração Japonesa no Brasil é uma ótima oportunidade para os governantes dos dois países envolvidos reverem as estratégias e políticas de maior integração e cooperação mútua. Na área de ensino de língua japonesa, isso se traduziria em promover mais o intercâmbio cultural e acadêmico com o menor entrave burocrático entre os dois países. 

Notas

- 1 JOKO, Alice T. Burajiru ni okeru Nihonkenkyû. *Enciclopédia do Brasil Contemporâneo*. Câmara de Com. e Ind. Japonesa do Brasil (Ed.), Tóquio, Ed. Shin Hyôron, 2005.
- 2 FENOLLOSA, Ernest [1936]. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Trad. Heloysa Lima Dantas. In CAMPOS, Haroldo (1977). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix.
- 3 http://www.jpff.go.jp/j/japan_j/oversea
- 4 Levantamento feito pelo Centro de Estudos Japoneses de São Paulo da Fundação Japão, em 2004.
- 5 http://www.jpff.go.jp/j/japan_j/oversea/kunibetsu/2004/brazil.html
- 6 JOKO, Alice T. Burajiru ni okeru 21 seiki no nihongo o kangaeru. *Anais do Simpósio de Língua Japonesa*, Centro de Língua Japonesa. São Paulo, 1996.

Alice T. Joko é professora no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da UnB. jokoalice@gmail.com

Expandindo horizontes

IVAN DOMINGUES DAS NEVES

Os mais de 300 mil brasileiros que vivem atualmente no Japão já podem contar com o atendimento da CAIXA. Em 2007, a instituição inaugurou um escritório na cidade de Hamamatsu e passa a disponibilizar oportunidades de investimentos e poupança de longo termo no Brasil, a partir dos recursos auferidos com o trabalho no exterior.

Um dos movimentos mais importantes que a globalização tem guindado a economia moderna diz respeito à internacionalização de empresas. Segundo o professor Antonio Corrêa de Lacerda, “a internacionalização das empresas brasileiras é um dos aspectos fundamentais para a melhora da qualidade da inserção externa da economia...”. E exemplos marcantes desse fenômeno na economia brasileira são sinalizados por meio dos investimentos diretos estrangeiros (IDE) no país, que evoluíram de US\$ 100 bilhões em meados da década de 1980, para mais de US\$ 600 bilhões nos anos 2000.

As grandes empresas brasileiras estão procurando cada vez mais assumir um protagonismo maior nos mercados transnacionais. A presença no cenário global de empresas como Vale do Rio Doce, Embraer, Gerdau,

dentre outras, é prova inconteste da pujança desses importantes atores brasileiros em importantes mercados internacionais. Porém, essa ainda é uma realidade restrita a poucas empresas brasileiras e muito há de ser feito e percorrido.

No intuito de melhor atender aos brasileiros que emigraram para viver em diferentes e mesmo distantes países, a CAIXA iniciou as suas atividades no mercado internacional no ano de 2004, quando lançou o seu Programa Remessas, que tinha como principal instrumento uma solução inovadora para efetivar remessas do exterior para o Brasil, por meio da utilização de cartões de crédito. Com a e-conta CAIXA Internacional, não somente marca o início das atividades internacionais da empresa, como também a CAIXA apresenta ao mercado qual a sua política para o importante mer-

cado de remessas mundial, que somente para o Brasil movimentava mais de R\$ 7 bilhões ao ano (dados Banco Central, 2006).

Ao ser demandada pelo governo federal para oferecer serviços financeiros aos brasileiros residentes no exterior, como no Japão, a CAIXA também passa a disponibilizar uma gama de oportunidades de investimentos e poupança de longo termo no Brasil, a partir dos recursos auferidos com o trabalho no exterior.

A Área Internacional surgiu da necessidade de fortalecer a imagem institucional e comercial da CAIXA, consolidando as relações da empresa com outros países e organismos internacionais e possibilitando ainda a abertura de um novo mercado, até então ocupado exclusivamente pela concorrência.

Em 2005, a CAIXA iniciou a construção de importantes e es-

estratégicas parcerias nos Estados Unidos, Portugal e Japão, visando oferecer serviços de remessas de recursos dos brasileiros residentes nesses países para o Brasil. Em março de 2005 foi iniciada a parceria com o Millennium BCP-bank para remessas dos Estados Unidos para o Brasil, seguido da parceria com o banco Millennium BCP para remessas de Portugal, parceria essa firmada em novembro do mesmo ano. A partir de março de 2006, os brasileiros residentes no Japão passaram a contar com o banco Iwata Shinyou Kinko, para o mesmo serviço de remessas.

A internacionalização da CAIXA, com a sua participação em novos mercados, visa encontrar sintonia com as políticas do governo federal e consolidar a CAIXA como “o banco de todos os brasileiros”, inclusive no exterior. Portanto, a criação da Área Internacional e a implementação de operações de câmbio e do Programa de Remessas inserem-se nesse contexto, tendo em vista o objetivo de expandir a atuação da empresa para o mercado externo e apoiar o emigrante brasileiro e, em futuro próximo, desenvolver projetos com foco em pessoa jurídica.

A internacionalização de empresas deve ser entendida como uma mudança qualitativa na trajetória de atuação e é de suma importância fundamentar os passos a serem seguidos mediante um robusto processo de análise, pesquisa, investigação de cenários e do contexto da concorrência. Em resumo, mediante a prospecção do mercado, desvelando com dados,

informações e experiências práticas o potencial avanço sobre a forma tradicional de atuar.

A internacionalização da CAIXA também perpassa pela participação em acordos de cooperação técnica internacional entre Brasil e diversos países dos continentes americano e africano. Namíbia, Marrocos, Líbano, Nicarágua e República Dominicana são alguns dos países com os quais a CAIXA vem desenvolvendo acordos para transferência de conhecimentos nos campos de desenvolvimento urbano e social.

Projetos de cooperação

A cooperação técnica internacional constitui importante instrumento de desenvolvimento, auxiliando países a promoverem mudanças estruturais nos seus sistemas produtivos como forma de superar restrições que tolham o desenvolvimento econômico e social. Os programas implementados sob sua égide permitem transferir conhecimentos e experiências de sucesso, contribuindo assim para capacitar recursos humanos e fortalecer instituições dos países receptores, possibilitando saltos qualitativos, no mais das vezes, de caráter sustentável.

O Brasil vem trabalhando em parceria com países amigos e organismos internacionais há muitas décadas. Os projetos de cooperação técnica vêm produzindo benefícios em importantes setores, como habitação, desenvolvimento urbano, saneamento, transportes, energia, mineração, meio ambiente, agricultura, educação e saúde,

O incremento do comércio exterior brasileiro é uma meta prioritária do governo federal e a CAIXA está engajada nesse importante desafio. Desde 2003, a balança comercial brasileira vem quebrando recordes de exportações e importações, ano a ano.

o que permitiu construir instituições mais sólidas, aptas a desempenhar suas funções em um nível superior de excelência.

A Agência Brasileira de Cooperação (ABC), que integra a estrutura do Ministério das Relações Exteriores (MRE), tem como atribuição negociar, coordenar, implementar e acompanhar os programas e projetos brasileiros de cooperação técnica, executados com base nos acordos firmados pelo Brasil com outros países e organismos internacionais. Para desempenhar sua missão, a ABC orienta-se pela política externa do MRE e pelas prioridades nacionais de desenvolvimento definidas nos planos e programas setoriais de governo.

Crescimento da economia nacional

O incremento do comércio exterior brasileiro é uma meta prioritária do governo federal e a CAIXA está engajada nesse importante desafio. Desde 2003, a balança comercial brasileira vem quebrando recordes de exportações e importações, ano a ano. Alavancar a base exportadora brasileira ao oferecer a oportunidade de tornar as pequenas e médias empresas brasileiras em


players do mercado global – que hoje representam 12% dos exportadores nacionais, certamente é um dos grandes avanços que a CAIXA deverá fomentar nos próximos anos, contribuindo significativamente para o aumento das entradas de capitais estrangeiros por meio do comércio exterior.

O ingresso de recursos externos no Brasil tem de ser ampliado e facilitado, os quais representam uma alternativa de oferta de crédito para o fomento ao desenvolvimento nacional. A excessiva liquidez de capitais nos mercados internacionais possibilita uma alternativa bastante atraente para incrementar essa oferta e a CAIXA vislumbra essa oportunidade como uma missão importante a ser desempenhada nos próximos anos.

Mudança de cenário

A mudança do cenário macroeconômico brasileiro, com a contínua queda das taxas de juros reais, decorrente do novo ordenamento das políticas monetárias do governo brasileiro, está propiciando um ciclo de desenvolvimento econômico e social sustentável, o que está promovendo uma elevação dos níveis de investimentos externos no Brasil a patamares nunca vistos anteriormente. A captação de recursos no mercado externo torna-se uma excelente oportunidade para que as instituições financeiras nacionais estejam contribuindo para o crescimento e fortalecimento da economia nacional. Um mercado bastante robusto e perspectivas crescentes, na medida em que

o Brasil caminha na direção da classificação de *investment grade*. A CAIXA inaugurou em 8 de fevereiro de 2007 a sua primeira unidade fora do território nacional – o Escritório de Representação no Japão, localizado na cidade de Hamamatsu. Após 146 anos de uma história comprometida com o desenvolvimento social e econômico brasileiro, a CAIXA agora volta-se para os mercados internacionais onde a população de brasileiros é significativa e necessita de um atendimento adequado a suas demandas por serviços de remessas e/ou de investimentos na sua terra natal – o Brasil. Assim, o lema da CAIXA de ser “o banco de todos os brasileiros”, passa a não ter mais as fronteiras nacionais como limítrofes para atender a nossa população.

Ainda em 2007, a CAIXA inaugura o seu Escritório de Representação nos Estados Unidos da América, na cidade de Jersey City, no berço da região que concentra grande parte dos mais de 1,5 milhão de brasileiros que residem naquele país. No Japão, são mais de 300 mil brasileiros que passam a contar com o atendimento do Escritório de Representação da CAIXA. Instalado em Hamamatsu, a qual vem a ser a cidade com maior população de brasileiros, hoje em torno de 20 mil pessoas. 

Ivan Domingues das Neves é superintendente Nacional de Repasses da CAIXA e coordenador da equipe que instalou o escritório de representação internacional da CAIXA no Japão.



O Japão no Brasil

SACHIO NEGAWA

Criando e reinventando tradições, o bairro da Liberdade, em São Paulo, se afirma como uma das maiores comunidades orientais fora do Oriente. As festas japonesas já são parte do calendário oficial da cidade.



Bairro oriental, um dos mais visitados de São Paulo

Os eventos do bairro oriental foram criados pela interação de três fatores: desejo de construir “nova terra

natal” dos imigrantes japoneses; fomentar o comércio da associação dos comerciantes japoneses; e estratégia para formar

a imagem peculiar de uma área específica – “São Paulo, cidade multiétnica” – idealizada pela Prefeitura de São Paulo.

No mundo atual, em que a globalização avança rapidamente, a maneira de ser da “tradição” e da “cultura” está sendo questionada. Qual é a configuração assumida para se perpetuar e que tipo de possibilidade a “tradição” possui, neste século 21? Para essas indagações, os bairros étnicos nos fornecem vários materiais interessantes.

O bairro oriental de São Paulo é um dos maiores bairros étnicos asiáticos do mundo. Trata-se de uma área comercial com concentração de lojas e restaurantes japoneses, coreanos e chineses e, ao mesmo tempo, é uma área turística onde coexistem vários símbolos interpretados ora como “nipônicos” (ou “orientais”), ora como “exóticos”.



Eventos do bairro oriental já são vistos como tradicionais

Anualmente, nesse bairro, são realizados quatro eventos de destaque: Hana-matsuri (abril), Tanabata-matsuri (julho), Tōyō-matsuri (dezembro) e Mochitsuki-taikai (fim de ano). Todos eles são reconhecidos e aprovados pela Secretaria Municipal de Turismo da Prefeitura de São Paulo. Esses eventos são vistos como “tradicionais” na comunidade nipônica e são considerados também como “tradicionais” do Japão pela comunidade externa que ainda os vê

O bairro oriental de São Paulo é um dos maiores bairros étnicos asiáticos do mundo. Trata-se de uma área comercial com concentração de lojas e restaurantes japoneses, coreanos e chineses. É, ao mesmo tempo, uma região turística, onde coexistem vários símbolos interpretados ora como “nipônicos” (ou “orientais”), ora como “exóticos”.

como atração “turística”.¹ Pretendemos, neste texto, elucidar o processo e o mecanismo pelos quais esses acontecimentos foram criados como “eventos tradicionais” e “culturas turísticas”.

Tradição inventada

A questão de recepção e transmissão da “cultura tradicional” do grupo de referência nas comunidades de imigrantes ou de minoria étnica é muito interessante. Eric Hobsbawm revolucionou o conceito de “tradição” ao introduzir a noção de “tradição inventada”. Segundo suas palavras,

“muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (Hobsbawm, 1983, p.1). Essa noção causou um grande impacto não só para a história, mas também para a antropologia e a sociologia, entre outras áreas.

A noção de “invenção de tradição” proposta foi desenvolvida numa forma mais radical por Handler e Linnekin. Para esses autores, significado de “tradições” não pode ser confundido com “uma substância composta de compartimentos nitidamente estanques, mas, sim, é um processo de dar significado ao presente relacionando-o com o passado” (Handler e Linnekin, 1996: 151). Esse conceito é muito sugestivo na hora de fazer considerações acerca de “tradições” da comunidade de minoria étnica. Poderia tentar parafrasear a segunda parte dessa definição como: “(tradição) não



Hana-Matsuri, o aniversário do Buda



Desfile Oneri-Kuyô

é uma substância composta de compartimentos nitidamente estanques, mas, sim, é um processo de dar significado ao presente em que se encontra na terra estranha, relacionando-o com a terra natal como grupo de referência". Isto é, pode-se considerar que a "tradição" criada no interior de uma nação tem como referência o passado dessa nação. Entretanto, um grupo étnico minoritário, afastado da terra de origem, inventa "tradições" tendo como grupo de referência a própria terra natal.

Uma outra abordagem que pode fornecer novos enfoques para a pesquisa de "tradição" são os estudos desenvolvidos na área de turismo. Durante muitos anos, o conflito entre a preservação de "tradições" locais e o desenvolvimento turístico globalizado tem sido um grande problema. Mas, ultimamente, devido ao resultado alcançado nas áreas de história e antropologia, vem desper-

tando atenção a função de turismo que provoca autoconsciência e reconstrução de cultura étnica (Yamashita, 1996, p. 9-10). Pode-se pensar que alguns temas de pesquisa sobre a imigração, tais como autoconsciência e reconstrução da cultura do grupo mi-

noritário, solidariedade com outros grupos minoritários e relação com a sociedade hospedeira, são possíveis de serem estudados no contexto de macrofenômeno como turismo.

Flores, estrelas e arroz

Os eventos do bairro oriental de São Paulo podem ser divididos em quatro festas: Hana-Matsuri (Festa das flores); Tanabata-Matsuri (Festa das estrelas); Tōyō-Matsuri (Festa oriental); Mochitsuki -Taikai (Festa de socadura de arroz).

Existem outros eventos esporádicos como o Campeonato de Sumô, Undôkai (gincana esportiva para crianças), entre outros. Mas os quatro enumerados acima são os eventos reconhecidos pela Prefeitura de São Paulo e aceitos e



Decorações floridas de Tanabata

anunciados como “eventos tradicionais” do bairro oriental.

Hana-Matsuri antigamente era a cerimônia em que se comemorava o aniversário de Buda. Festejava-se com oferecimento de chá, doce e flores. É uma festa folclórica muito famosa no Japão. No Brasil, foi iniciada pela Federação das Escolas Budistas do Brasil, fundada em 1958, por ocasião do cinquentenário da imigração japonesa. No início, era realizada no templo *Higashi-Honganji* de São Paulo. Hoje, esse evento ainda é promovido pela mesma Comissão. Porém, em 1976, o local da realização mudou-se para a praça da Liberdade, com o apoio da Associação Cultural e Assistencial da Liberdade (ACAL). A data é escolhida no final de semana mais próximo a 8 de abril. O coral na praça, a entoação do sutra pelos monges budistas com vestes multicolori-

das, o desfile *Oneri-Kuyô*, o palanquim do elefante branco e crianças vestidas a caráter representam um espetáculo cerimonial.

Tanabata-Matsuri era originalmente a cerimônia folclórica oriental de culto às estrelas *Orihime* (Tecendo) e a *Kengyû* (Altair). Segundo uma lenda folclórica oriental, muito tempo atrás, uma princesa chamada *Orihime* e seu amado *Kengyû* dedicaram-se apenas ao amor, esquecendo-se completamente de suas obrigações. Por esse motivo, foram castigados pelos deuses e transformados em estrelas separadas pela Via Láctea. Um único encontro anual no mês de julho foi concedido ao casal apaixonado. Dizem que essa lenda tem mais de quatro mil anos e deu origem ao *Tanabata-Matsuri*.



Concurso de Miss Tanabata

De acordo com o costume japonês, ergue-se um bambu no jardim e amarra-se em seus galhos os *tan-zaku*, tiras de papel, em cinco cores. As pessoas escrevem nelas um poema ou outros dizeres pedindo que lhes seja concedida habilidade na costura ou na caligrafia. No Japão, essa festa difundiu-se entre a população. Desenvolveu-se em Sendai, capital da província de Miyagi, como uma festa urbana e tornou-se um atrativo turístico como uma das três grandes festas da região nordeste do Japão. Essa festa foi trazida para o Brasil em 1979, com o nome de *São Paulo-Sendai Tanabata-Matsuri*, ou Festa das estrelas, realizada no mês de julho.

Tanabata-Matsuri do bairro oriental é promovida pela Associação da província de Miyagui do Brasil sob apoio da ACAL. As decorações floridas de *Tanabata* concorrem entre si e permanecem em vários pontos durante semanas e alegrando as pessoas. Na pré-abertura, há apresentação de *show* de músicos *nikkei* e a cerimônia de premiação de Miss *Tanabata*.



Procissão do Mikoshi



Danças folclóricas japonesas no bairro da Liberdade

Na última noite, a festa atinge o clímax com as artes folclóricas como o tambor japonês, a dança de *Bom*, a dança de *Awa*, a dança de *Suzume* e a dança de *Hanagasa*.

Artes folclóricas

Tôyô-Matsuri é a festa inteiramente inventada na comunidade nipônica de São Paulo. Foi iniciada em 27 de novembro de 1969, pela ACAL. Hoje, é realizada no primeiro final de semana de dezembro. Decoram-se a praça da Liberdade e a rua Galvão Bueno com enfeites típicos e são apresentadas principalmente as artes folclóricas japonesas, como a procissão do *mikoshi* (palanquim xintoísta), o tambor japonês, dança de *Bom*, dança de *Awa*, dança de *Hakata*, dança de *Hanagasa* entre outras. Há uma atmosfera da grande compilação às artes folclóricas japonesas. Por essas características, deveria chamar-se “Nippon Matsuri (Festa Japonesa)”. Em 1991, foram convidados grupos artís-

ticos chineses e coreanos, porém, não houve continuidade nos anos subsequentes. Além dos grupos tradicionais, conta-se também nessa festa com a participação de bandas de música popular.

O nome *Tôyô-Matsuri* (Festa oriental) não existe no Japão, nem na China e

Coréia. Esse nome denota a estratégia política e a intenção da ACAL e da prefeitura de mostrar que existe unificação cultural entre os grupos étnicos asiáticos.

Mochitsuki-Taikai iniciou-se em 31 de dezembro de 1976, pela ACAL. O *moti* significa, etimologicamente, bolo de massa de arroz e o “*taikai*” significa um grande encontro. Era originalmente uma pré-comemoração do Ano Novo no Japão. No último dia do ano, o arroz cozido no vapor é socado no pilão de madeira ou de pedra com *kine*, um malho de madeira. Oferece-se o *moti* para as divindades do ano vindouro e reza-se pela paz e a felicidade para o ano todo. *Moti* é também o símbolo da alma de ano novo.

Nessa festa, conta-se com a presença do prefeito da cidade e dos políticos usando *happi*, roupa tradicional japonesa de festa, havendo até demonstração de “pilar o arroz”, com grande efeito de propaganda política.

Em todos esses eventos, há vendas de comidas típicas, artesanato e apresentação de danças

folclóricas e bandas de música popular que também contribuem para atrair milhares de pessoas no bairro. Como convidados especiais de honra, vereadores *nikkei* e não-*nikkei*, além de autoridades municipais e federais, dão um colorido político às festas.

Eventos do bairro oriental

O interessante, entretanto, é salientar como essas festas foram desenvolvidas e se fixaram como tradição. Para um início de reflexão, temos as seguintes observações:

- Os eventos são “tradições inventadas” que foram criadas a partir da segunda metade da década de 1960 até a década de 1970, juntamente com a formação do bairro oriental e o programa de reativação das ruas antigas do centro da cidade e, além disso, possui a faceta de “cultura turística”;
- Esses eventos foram criados pela inter-relação de três fatores: desejo de construir “nova terra natal”, como resultado da fixação dos imigrantes japoneses na zona urbana; fomentar o comércio da associação dos comerciantes japoneses do bairro da Liberdade e

O bairro oriental foi um espaço para a construção da “nova terra natal” dos moradores japoneses urbanizados no Brasil e pode-se considerar que os quatro “eventos tradicionais”, que são representados no mesmo local, foram cenários culturais para complementar a “nova terra natal”.

Quadro dos eventos do bairro oriental

Nome de evento	Hana-Matsuri	Tanabata-Matsuri	Tôyô -Matsuri	Mochitsuki-Taikai
Promoção	Federação das Escolas Budistas do Brasil	Associação da província de Miyagui do Brasil	ACAL	ACAL
Apoio	Associação dos Produtores de Flores e Plantas Ornamentais de SP, ACAL, Prefeitura de SP	ACAL, Prefeitura de Sendai, Gov. província de Miyagui, Prefeitura de SP, Gov. do Estado de SP	Prefeitura de SP	Prefeitura de SP
Época do ano	Fim de semana mais próximo a 8 de abril	7 de julho	Primeiros sábado e domingo de dezembro	31 de dezembro
Começo	(1958)1976	1979	1968	1976
Local	Praça da Liberdade, rua Galvão Bueno	Praça da Liberdade, rua Galvão Bueno, rua Estudantes, rua da Glória	Praça da Liberdade, Rua Galvão Bueno	Praça da Liberdade
Programa	Cerimônia budista (Amachá-kuyô), coral, leitura do sutra etc.	Cerimônia xintoista, Concurso de decoração de Tanabata, Concurso de Miss Tanabata, Danças folclóricas, Show, etc.	Procissão do Mikoshi, Danças folclóricas, Demonstração de artes marciais, Apresentação de Miss Kimono, Show etc.	Mochitsuki, Distribuição de mochi, Benção do Buda etc.
Desfile				-
Decoração	Palanquim do elefante branco, Estátua de Buda, Nobori, Faixa, etc.	Decoração de Tanabata, Palco de representação, Nobori, Faixa, etc.	Palco de representação, Nobori, Faixa etc.	Pilão, kine, Nobori, Faixa etc.
Número de visitantes ²	15 mil	70 mil	300 mil	4.000

estratégia para formar a imagem peculiar e uma área específica de São Paulo, como “São Paulo, cidade multiétnica”, idealizada pela Secretaria de Turismo de São Paulo;³

- A “cultura tradicional” do bairro oriental, centrada na “cultura japonesa”, transformou na década de 1990 por causa do esvaziamento da comunidade nipônica do Brasil, provocado com o movimento *dekassegui*, e da entrada dos recém-chegados imigrantes chineses e coreanos.

- Por essas hipóteses, é possível vislumbrar um modelo que serve de berço de uma nova “tradição” no cenário de inter-relação entre a minoria imigrante/racial com a sociedade hospedeira em cidade multiétnica como São Paulo e buscar resposta à possibilidade e direcionamento de convivência multiétnica neste mundo em que a globalização e a multiculturalização ocorrem simultaneamente.


- Esses eventos consolidaram-se no bairro oriental no período de dez anos, de 1969 a 1979. Essa década foi muito importante para a formação do bairro, como já citado (Negawa, 2001, p. 103-108). Os fatores mais importantes foram a abertura da estação do metrô Liberdade e a reforma das redondezas da praça da Liberdade. Ao mesmo tempo, foram instalados o arco *torii*, as lanternas de *suzuran*, entre outros, pela ACAL e construído o viaduto Osaka. A data de aniversário oficial do bairro oriental foi novembro de 1974. Considerando que os quatro eventos, *Hana-matsuri*, *Tanabata-matsuri*, *Toyô-matsuri* e *Mochitsuki-taikai*,

foram iniciados no bairro, pode-se considerar que havia um desejo de introduzir “eventos tradicionais” do Japão, como o grupo de referência,⁴ para complementar a função do bairro como “nova terra natal”.

- O bairro oriental foi um espaço para a construção da “nova terra natal” dos moradores japoneses urbanizados no Brasil e pode-se considerar que os quatro “eventos tradicionais”, que são representados no mesmo local, foram cenários culturais para complementar a “nova terra natal”. Evidentemente, esses eventos cumpriam a função de cenário para atrair clientes para o comércio local. Ou seja, o bairro pode ser apontado como modelo de capital de turismo para a cidade de São Paulo.

- Certamente, a força principal da formação do bairro oriental e dos quatro eventos foi basicamente a dos japoneses, mas não podemos descartar a influência dos imigrantes chineses e coreanos para o desenvolvimento e a transformação do bairro. Considerando o número de lojas, a expansão dos chineses e coreanos, especialmente os chineses em proporção bem maior, tornou-se marcante no bairro a partir da década de 1990. Essa influência é inegável para a transformação da região, como afirma um japonês, dono de uma loja desse bairro, queixando-se de que o local poderia tornar-se um bairro chinês num futuro próximo.

- É possível afirmar que a invenção dos “eventos tradicionais” do bairro oriental é um processo de reinterpretação e invenção quando os imigrantes japoneses urba-

nizados dão um significado à realidade em que eles vivem, que é de estar numa terra estranha, relacionando-a com a terra natal, o Japão, tomado como grupo de referência. 

Notas

1 “Omedetô”. A expressão significa “feliz ano-novo” em japonês e foi a mais ouvida durante a festa de fim de ano no bairro da Liberdade, centro da capital. Em sua 32ª edição, o evento de distribuição gratuita de bolinhos de arroz - “Motitsuki Matsuri” - reuniu cerca de 4 mil pessoas, segundo a organização. Apesar da diferença entre os calendários ocidental e o oriental, o bairro da Liberdade comemora a data de acordo com o calendário brasileiro. Na tradição japonesa, a festa realizada no último dia do ano traz a longevidade e boa sorte para o novo ano. [...]

Para Gustavo Hashizumi, organizador do evento e diretor da Associação Cultural e Assistencial da Liberdade (Acal), a festa é uma oportunidade de agradecer à comunidade. “As tradições sempre unem nosso povo. A distribuição de *moti* traz prosperidade mental, física e espiritual para o povo japonês”, acredita Hashizumi. (Liberdade: tradição traz sorte. In: *Jornal da Tarde*, 01/01/2001)

2 Esse número é do ano 2002.

3 Essas estratégias podem-se ver nas seguintes propagandas de turismo da prefeitura e do governo do Estado:

“No próximo dia 24 de janeiro, às 10h30, a prefeita Marta Suplicy vai lançar o Projeto “São Paulo - Cidade dos Mil Povos”, abrindo, na rede mundial de computadores, o portal com o mesmo nome. A página trará um informativo sobre 30 comunidades de origem estrangeira, cujas presenças marcam o caráter cosmopolita de São Paulo - motivo de orgulho para todos nós. [...] (*Prefeita lança portal informativo sobre a imigração na cidade de São Paulo*. 22/01/02 - Comunicação e Informação Social - Site oficial da Prefeitura de São Paulo) (grifo do autor).

[...] Na capital, alguns lugares você não

pode deixar de visitar. A Bela Vista (bairro italiano), a Liberdade (bairro oriental) e as ruas comerciais: 25 de Março (árabe) e José Paulino (israelita). Nesses lugares você poderá ter uma boa noção da variedade de imigrantes que vieram se instalar para alegrar e desenvolver ainda mais São Paulo. ("Turismo: Governo do Estado de São Paulo". Site oficial Governo do Estado de São Paulo) (grifo do autor).

4 Ver MAEYAMA (1996, p. 250-251)

Referências

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, genuine or spurious. In: *Journal of American Folklore*. 97, 1984: 273-290. (Ed. e Trad. de IWATAKE. *Honmono no dentô, nise-mono no dentô (Tradição, verdadeira e falsificada)*. 1996, 125-156.).

HOBBSAWM, Eric. Invenção das tradições (Introdução). In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A Invenção das Tradições*. (Trad. de CAVALCANTE, Cardim Cekina). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MAEYAMA, Takashi. Tekiô no ronri to shinri (Lógica e mentalidade). In: *Ethnicity to Brasil Nikkei-jin (Etnicidade e japoneses no Brasil)*. Tóquio: Ochanomizu-shobô, 1996.

NEGAWA, Sachio. Um comerciante japonês: história de vida no bairro oriental de São Paulo. In: *Estudos Japoneses*, n. 21. São Paulo, CEJ-USP, 2001.

YAMASHITA, Shinji. Minami e Kita e! (Para o sul, para o norte!). In: *Idô no minzokushi (Etnografia de deslocamento)*. Tóquio: Iwanami-shoten, 1996.

Liberdade: tradição traz sorte. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 01/01/2001.

Prefeita lança portal informativo sobre a imigração na cidade de São Paulo. In: Site oficial da Prefeitura de São Paulo. www.prefeitura.sp.gov.br/mil_povos/index.asp.

Turismo: Governo do Estado de São Paulo. In: Site oficial Governo do Estado de São Paulo. www.saopaulo.sp.gov.br/saopaulo/turismo/index.htm.

Sachio Negawa é professor do departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília. sachion02@yahoo.co.jp

Humanidades

Aos colaboradores

A revista *Humanidades*, editada pela Editora Universidade de Brasília, aceita para publicação:

- artigos de conteúdo analítico, que apresentem contribuições originais nas diversas áreas do conhecimento e que se relacionem com a linha editorial da revista;
- ensaios;
- análises e diagnósticos sociais, políticos, econômicos;
- estudos de casos;
- resenhas críticas de publicações editadas no Brasil, que se relacionem com a linha editorial da revista;
- perfil de pensadores,
- entrevistas;

Os originais devem ser encaminhados por e-mail, ou em CD-Rom ou disquete, não excedendo a 15 laudas (corpo 12) ou 30.000 caracteres. Devem apresentar as seguintes informações sobre o autor: nome, formação acadêmica, instituição a que está vinculado, endereço para correspondência, telefones e endereço eletrônico.

Os artigos devem ser preferencialmente inéditos. As resenhas críticas de livros devem conter as informações bibliográficas da publicação em pauta (nome, título, editor, ano da publicação, número de páginas, tradutor e título original se for o caso) e não devem ultrapassar três páginas.

As referências bibliográficas devem ser apresentadas de acordo com as normas da ABNT e apresentadas no final do texto.

Todas as colaborações serão submetidas à apreciação do Conselho Editorial da revista *Humanidades* ao qual cabe a decisão final sobre sua publicação.

Os trabalhos deverão ser encaminhados para:

Revista *Humanidades*

revistas@editora.unb.br

A/C do editor

Editora Universidade de Brasília

SCS - Quadra 2 – Bloco C - 3º Andar - Ed. OK

CEP: 70302-907 – Brasília -DF

Domesticação do budismo

RONAN ALVES PEREIRA

Transplantado e adaptado ao contexto brasileiro, o budismo está longe de se tornar uma religião massiva e popular no Brasil, a exemplo de sua história no Japão. Porém, sua aceitação pelos brasileiros é crescente, principalmente por sua ação voltada para a paz, a educação, a cultura e o meio ambiente.

O budismo surgiu na Índia, no século 5 a.C., com os ensinamentos de Siddhârtha Gautama. De lá, houve uma primeira difusão pela Ásia, em duas rotas: uma para o norte, que definiu o que se chama de budismo *Mahâyâna*; e outra para o sul, que resultou em um tipo distinto de budismo, conhecido por *Hînayâna* ou *Theravâda*. Muitos concílios, cismas e desenvolvimentos doutrinários ocorreram ao longo do milênio que separa a vida de Siddhârtha e a difusão de seus ensinamentos no Japão a partir do século 6 d.C.

O Ocidente “descobriu” o budismo muito depois, na primeira metade do século 19, em meio à dominação européia em várias porções territoriais da Ásia. Antes disso, nos séculos 11, 13 e 18, informações esparsas e entrecor-

tadas chegaram ao Ocidente por meio de lendas e relatórios de viajantes, missionários e diplomatas. Foi ainda no século 19, período chamado por Donald S. Lopez de “orientalismo romântico”, que o Brasil teve seu primeiro encontro com o budismo.

Ao tratar da reapropriação do budismo no Japão e no Brasil, tenho consciência da enorme distância temporal, geográfica e cultural que separa esses dois processos. Sendo assim, ao analisar histórica e sociologicamente o budismo nos dois países, pretendo chamar a atenção para o fato de que os agentes difusores do budismo, via de regra, mantiveram a tendência a fazer concessões e a incorporar diversos elementos das culturas nativas para facilitar a aceitação desse novo ensinamento nas sociedades hospedeiras.

A seguir, relato algumas transformações do budismo no Japão e os vários modos como essa religião vem sendo transplantada e adaptada ao contexto brasileiro. Em ambos os casos, refiro-me à “domesticação do budismo” no sentido de que, sendo um ensinamento “estrangeiro”, ele foi introduzido, adaptado, reapropriado nesses dois países de modo a atrair pessoas comuns e a fazer parte de um novo meio sociocultural e religioso.

O budismo foi oficialmente introduzido no Japão no ano 552 (ou 538 segundo outra narrativa antiga), quando o monarca de um dos reinos coreanos, *Paikche*, enviou ao imperador japonês uma estátua de Buda com manuscritos de sutras budistas e uma epístola, na qual descrevia o poder e a eficácia do Buda. Depois de algum



Práticas da meditação, uma das influências culturais do budismo

tempo de relutância e intriga, o budismo foi aceito na corte japonesa, em larga medida, devido ao empenho do clã Soga e, em particular, do príncipe regente Shôtoku (573-621).

No século que se seguiu, o budismo passou a ser particularmente estimado por seus supostos poderes mágicos e protetores, usados, sobretudo, na prevenção e cura de doenças. Nesse con-

texto, o imperador Shômu (724-749) deu o passo necessário para garantir uma futura e ampla aceitação do ensinamento budista, ao decretar a construção de uma rede nacional de templos que espelhava o modelo administrativo do Estado: na capital Nara foi construída uma estátua gigantesca de bronze do Buda *Vairocana* (“Buda do Sol ou da Suprema Sabedoria”), abrigada no templo central *Tôdaiji*, enquanto que em cada província foram construídos e mantidos, com dinheiro público, templos-filiais.

A idéia de transcendência

Quando o budismo foi introduzido no Japão, as crenças autóctones não se encontravam ainda organizadas teologicamente ou centralizadas na instituição que viria a ser depois o xintoísmo. Também não havia uma sofisticação doutrinal, como a noção de transcendência absoluta. Portanto, uma das maiores contribuições religiosas e intelectuais do budismo para o Japão foi precisamente a idéia de transcendência e a negação deste mundo (tido como ilusório na versão tradicional do budismo).

No processo de niponização do budismo e de sua legitimação social, a relação entre o Buda e os deuses nativos (*kami*) apresentou diversas nuances. Por um período, os *kami* eram considerados “protetores da Lei de Buda” (*gohô-shin*); depois essa crença foi reinterpretada e os *kami* passaram a ser vistos como necessitados da

ajuda de Buda para obterem a salvação. Assim, as escrituras budistas eram recitadas diante do altar dos *kami* e foram criados os *jingû-ji* (capelas budistas construídas em santuários xintoístas). Certos *kami* mais venerados receberam o título budista de *bosatsu* (*bodhisattva*). Posteriormente, os *kami* foram tidos como manifestações nativas da natureza transcendental do Buda e, portanto, objetos revalorizados de veneração e respeito. Nesse contexto, a relação xintoísmo-budismo evoluiu a ponto de surgirem escolas xintoístas altamente sincréticas. Por exemplo, a partir do contato com a escola budista Tendai, surgiu a escola xintoísta *Ichijitsu* ou *Sannô*. Com base no Sutra de Lótus, a Tendai ensinava que todos os budas que vieram a este mundo são somente “uma realidade” (*ichijitsu*). Essa teoria foi usada para argumentar que os diversos *kami* são aparências históricas japonesas que correspondem às divindades budistas, todos envolvidos em “uma só realidade” (Earhart 1982, p. 111-112).

Essa primeira interação dos japoneses com o budismo estabeleceu o arcabouço para o papel dessa religião no Japão.

Fonte de renovação

Uma das preocupações centrais de grandes líderes religiosos budistas, ao longo dos séculos, era a de tornar a salvação acessível a todos (e não somente à elite política e econômica) e adaptar a metafísica budista à mentalida-

de japonesa. Essa popularização do ensino e democratização dos meios de salvação ficaram bastante evidentes na passagem do período Heian (794-1185) para o Kamakura (1185-1333). Com a introdução e desenvolvimento das seitas *Shingon* e *Tendai* no período Heian, o budismo começou a tomar feições realmente japonesas. Mas, foi no período seguinte que o budismo conseguiu conquistar um amplo contingente do povo comum.

O período de Kamakura produziu os mais importantes movimentos reformistas budistas, tais como as escolas *Zen*, Terra Pura (*Jôdoshû* e *Jôdo Shinshû*) e *Nichiren*. Essas seitas tiveram um grande apelo popular por terem introduzido um ensino e uma prática simplificados. No geral, elas estimularam a participação leiga ou deram origem a movimentos de leigos (sobretudo o budismo *Nichiren*). A força dos movimentos criados em Kamakura pode ainda ser atestada pelo fato de que são, de uma forma ou de outra, fonte de novos movimentos religiosos (NMRs) e de movimentos de auto-crítica e reforma dentro das escolas budistas tradicionais de hoje. Durante o período Tokugawa (1600-1868), por exemplo, a participação leiga no budismo é encontrada de forma mais ativa apenas nas associações ou confrarias de leigos (*zaïke-kô*) das escolas *Jôdo Shinshû* e *Nichiren*. Algumas dessas associações do budismo *Nichiren* se modernizaram e se desenvolveram na

forma de NMRs. Três grandes exemplos ilustrativos desses NMRs surgidos no bojo do budismo *Nichiren* são: *Honmon Butsuryûshû*, *Reiyûkai* e *Sôka Gakkai*.

Cada uma dessas novas seitas ou subseitas apregoavam sua excelência e superioridade em relação às outras. Um dos tópicos notáveis do debate doutrinário dessas seitas era se o adepto deveria e poderia obter a salvação (iluminação) pelo próprio esforço, seguindo o modelo dos *bodhisattvas* (*jiriki*), ou pela intercessão de uma força externa benevolente (*tariki*). Enquanto *Nichiren* sustentava a opção *jiriki* (confiando unilateralmente no objeto sagrado por ele inscrito), Hônen pregava a impossibilidade humana de obter a iluminação pelo esforço individual de cada pessoa e a conseqüente inevitabilidade de se confiar no poder absoluto e na compaixão

O processo de modernização do budismo japonês leva em conta a centralidade tradicional dos rituais e a transformação dos bonzos em agentes religiosos, gestores dos templos quase que nos termos de uma empresa familiar. Por uma determinada taxa (frequentemente bastante elevada) pode-se obter preces e rituais budistas pela recuperação de enfermos, pelo espírito de um parente falecido, para exorcizar o espírito maligno incorporado numa pessoa, ou para o sucesso no parto.

Depois da Segunda Guerra Mundial, tornaram-se também relativamente comuns as autocríticas no interior das escolas budistas. Um desses movimentos atuais de reforma e autocrítica budista de grande relevância é o chamado “budismo crítico” (Hihan Bukkyô), iniciado na década de 1980 na seita Sôtô do zen-budismo.

misericordiosa do Buda *Amida* (“da Luz e da Vida Infinitas”). Porém, enquanto o movimento de Hônen (Terra Pura) pregava a fé exclusiva no Buda Amida e a ênfase na prática da recitação sagrada *nembutsu* (*Namu Amida Butsu* ou “Eu tomo refúgio no Buda Amida”), o budismo Nichiren pregava, de modo similar, a fé absoluta no Sutra de Lótus e a prática da recitação do *daimoku* (*Namu Myôhô Rengekyô* ou “Eu tomo refúgio na Gloriosa Lei Mística do Lótus”). A grande diferença, no entanto, está na idéia de salvação e no fim último da prática religiosa: enquanto Hônen pregava o renascimento no Paraíso de Amida como recompensa pela prática religiosa, Nichiren colocava ênfase neste mundo e na iluminação ainda nesta existência.

As posições doutrinárias de Nichiren incentivaram uma peculiar e ativa participação de leigos. Esse fato não pode ser menosprezado quando se analisa o processo de modernização do budismo japonês, tendo em vista a centralidade tradicional dos rituais e a trans-

formação dos bonzos em agentes religiosos, gestores dos templos quase que nos termos de uma empresa familiar. Por uma determinada taxa (freqüentemente bastante elevada) podia-se e pode-se obter preces e rituais budistas pela recuperação de enfermos, pelo espírito de um parente falecido, para exorcizar o espírito maligno incorporado numa pessoa, ou para o sucesso no parto. As cerimônias mais freqüentes, custosas e que implicavam a manutenção dos laços de dependência dos fiéis com relação ao clero eram os serviços funerários ou memoriais.

Modernização do budismo japonês

A modernização do budismo japonês ao longo do último século deve ser entendida no contexto do quadro descrito acima, mas ela é, sobretudo, fruto da combinação de quatro fatores: a necessidade de reagir à estagnação religiosa resultante do controle estatal do budismo na era Tokugawa (1600-1868), a implementação de um projeto modernizante na sociedade japonesa, o contexto do pós-guerra (simultaneamente, de descrença com relação às religiões estabelecidas e de profusão de novas religiões) e as críticas de origens variadas (da mídia, das novas religiões, e até autocríticas).

A Restauração Meiji (1868) pôs fim ao auto-recluso regime feudal dos xoguns e deslanchou um projeto ambicioso de modernização do país. Nesse período, o budismo era uma religião em crise. Primeiramente, porque

havia perdido sua vitalidade e apelo ao se tornar uma religião estatal durante o período Tokugawa. Em segundo lugar, porque o novo governo (Meiji) criou um ambiente desfavorável ao budismo ao tentar expurgar as influências budista e confucionista do universo xintoísta, para que o xintoísmo fosse declarado, em 1870, a religião nacional, sob a denominação *Daikyô* ou “A Grande Doutrina” (também conhecido como *Kokka Shintô*, “Xintoísmo Estatal”). A atitude do governo incitou uma onda de violência contra as organizações budistas, em que imagens e emblemas budistas foram destruídos, e alguns templos foram transformados em santuários xintoístas. Em terceiro lugar, porque, ademais da predominância política do xintoísmo, o budismo ainda era confrontado pelo crescente interesse japonês em todos os aspectos da cultura ocidental, incluindo o cristianismo (este havia sido reintroduzido no país, depois de dois séculos de proibição).

Essa situação de crise resultou em um certo distanciamento do poder político e econômico, e conduziu a um movimento de renovação do budismo japonês. Entre os mais ativos e pioneiros ramos budistas na modernização religiosa estão os ramos “Leste” e “Oeste” da Verdadeira Escola da Terra Pura (*Nishi e Higashi Honganji*). Como indicou o estudioso E. Dale Saunders:

A seita Shin [Verdadeira Escola da Terra Pura] foi tão longe a ponto

de declarar que suas doutrinas não eram inconsistentes com as do cristianismo, embora superiores a estas. O Buda Amida era explicado como sendo monoteístico por natureza, uma vez que seu papel não se distinguia do de Jesus no Cristianismo. Além do mais, numa era de crescente interesse tecnológico, afirmava-se que o budismo estava mais próximo que o cristianismo do espírito da ciência, porque não reivindicava para suas divindades o poder de mudar as intrincadas relações de causa e efeito que constituíam a natureza; assim como a ciência, o budismo reconhecia a ampla interdependência de todas as coisas (Saunders, 1980, p. 258).

Passado o susto inicial da perseguição, a maioria dos grupos budistas sucumbiu à onda nacionalista, engrossando o coro dos que se proclamavam contra a religião estrangeira (isto é, o cristianismo), exaltando a harmonia com o xintoísmo e abraçando a causa imperial na expansão do império japonês. Essa postura de acomodação do budismo perdurou até o fim da Segunda Guerra, na maioria quase absoluta das seitas.

Aqui é preciso notar que esse primeiro confronto com a modernidade não provocou, em si, uma reforma radical do budismo tradicional: prosseguiu-se com rituais mágicos, grande ênfase nas elaboradas e caras cerimônias para os mortos, costume da gestão familiar dos templos (que eram e ainda são majoritariamente herdados pe-



Culto aos Imigrantes Precursores. É realizado anualmente, desde 1955, para celebrar o aniversário da imigração japonesa. Tem a coordenação da Federação das Seitas Budistas Japonesas no Brasil

los filhos dos monges), práticas sincréticas e proliferação abundante de seitas dentro de cada escola budista.

O fim da guerra veio como uma avalanche para a sociedade. Como era de se esperar, as organizações budistas também sofreram diversos reveses: ademais dos bombardeios que atingiram diversos templos e residências de monges, a reforma implementada pelas forças de ocupação levou ao confisco de muitas propriedades pertencentes aos templos. Entretanto, enquanto a liberdade de culto conduziu a uma explosão de novos movimentos religiosos logo depois da guerra, o número de fiéis e de

monges do budismo tradicional praticamente se estagnou, quando não decresceu.

Não obstante as dificuldades materiais e o declínio das seitas tradicionais, houve continuidade nos esforços em modernizar o budismo no pós-guerra. Esses esforços se traduzem na tentativa de estabelecer o budismo como a base para “um novo humanismo”; no questionamento das doutrinas tradicionais à luz da ciência moderna; no esforço em conectar a doutrina com a vida diária das pessoas e com a necessidade de trabalhos sociais.

Depois da Segunda Guerra Mundial, tornaram-se também relativamente comuns as auto-

Se no Japão diz-se que os japoneses “nascem xintoístas e morrem budistas”, não seria exagero dizer que grande parcela dos nipo-brasileiros nascem cristãos e morrem cristãos-budistas. Ou seja, muitos somente recorrem aos templos budistas por ocasião de rituais de enterro e de memória dos antepassados. Enquanto isso, freqüentam igrejas cristãs, centros espíritas e do budismo tibetano, novas religiões japonesas e/ou outras.

críticas no interior das escolas budistas. Um desses movimentos atuais de reforma e autocrítica budista de grande relevância é o chamado “budismo crítico” (*Hihan Bukkyô*), iniciado na década de 1980 na seita *Sôtô* do zen-budismo. O budismo crítico se posiciona, por exemplo, contra a discriminação social no budismo e na sociedade japonesa como um todo, a cumplicidade budista com a causa imperialista e nacionalista no entre-guerras, e a associação com teorias nativistas (*Nihonjinron*).

Democracia religiosa

A introdução do budismo no Brasil deveu-se originalmente aos imigrantes asiáticos. Primeiro, com os chineses, trabalhadores temporários trazidos nas primeiras décadas do século 19. Depois, e de forma mais definitiva e visível, com os japoneses, a partir de 1908. Bem mais recentemente,

monges provenientes do Sri Lanka, Tailândia, China, Taiwan, Coreia e Tibete também vieram engrossar a lista de escolas budistas em terras brasileiras.

Mantendo o foco apenas nas versões nipônicas do budismo, elas chegaram ao Brasil com os imigrantes japoneses. Temos hoje quase vinte grupos budistas representantes das escolas *Tendai*, *Shingon*, *Zen*, Terra Pura (*Jôdoshû* e *Jôdo-Shinshû*) e *Nichiren*. Esses grupos são diferenciados não somente em matéria de doutrina, mas também o são com respeito à forma de inserção na sociedade brasileira.

Via de regra, as religiões japonesas, budistas ou não, foram transplantadas para o solo brasileiro como “religiões étnicas”. Ou seja, vieram com o imigrante nipônico e, ao menos num primeiro momento, mantiveram-se absorvidas no atendimento às necessidades do imigrante. Depois de quase cem anos de imigração japonesa no Brasil, no entanto, podemos traçar uma linha distinguindo dois tipos de budismo: um “de imigração” e outro “de conversão”.

O primeiro tipo de budismo, de imigração, é, na prática, de caráter étnico e composto majoritariamente pelas chamadas “escolas tradicionais” (isto é, escolas fundadas até meados do século 19). Sua ênfase tende a ser a família do imigrante, na medida em que privilegia a prestação de serviços comunitários e fúnebres. Essas escolas não conseguiram ultrapassar os limites da comunidade nipo-brasileira por

contingências várias como barreiras lingüísticas, falta de liderança, poucas traduções e dificuldade em transmitir o ensinamento de forma relevante e atraente. Também houve fatores históricos, como, por exemplo, a orientação inicial das autoridades japonesas para que seus patrícios evitassem possíveis confrontos com os brasileiros caso houvesse a propagação de religiões não-cristãs.

Budismo de conversão

Quanto ao budismo de conversão, podemos traçar suas raízes na passagem do século 19 para o 20, quando certos intelectuais e autores brasileiros mantiveram um interesse difuso e estereotipado pela doutrina budista. Posteriormente, nos anos 1960, no contexto do movimento da contracultura, o budismo – e o zen em particular – despertou interesse em um pequeno grupo da elite intelectual do país. Dos anos 1980 para cá, enquanto o budismo de imigração mantém-se estagnado ou, em certos casos, decadente, o budismo de conversão vem crescendo de maneira consistente.

Abordarei quatro casos para ilustrar o modo diversificado da transplantação do budismo para o Brasil. São eles: *Jôdo Shinshû*, *Shingon*, *Zen* e *Sôka Gakkai*.

Jôdo Shinshû – Com o sistema paroquial budista (*danka seido*) imposto pelo regime Tokugawa, todas as famílias japonesas tinham que manter afiliação compulsória ao templo budista mais próximo.

Esse sistema produziu dois aspectos importantes para a compreensão da religiosidade japonesa e da difusão do budismo pelos imigrantes japoneses no Brasil. Primeiramente, a adesão ao budismo no Japão feudal era compulsória e não necessariamente uma opção de fé. Em segundo lugar, enquanto o zen-budismo chegou a ter o maior número de templos, os ramos “Leste” e “Oeste” (*Nishi e Higashi Honganji*) da “Verdadeira Escola da Terra Pura” (*Jôdo Shinshû*) conseguiram obter o maior contingente de paroquianos no Japão.

Na tentativa de reproduzir a estrutura social e religiosa dos vilarejos japoneses (*mura*), os imigrantes perpetuaram a liderança da *Jôdo Shinshû* nas colônias fundadas em várias partes do Brasil, sobretudo nos estados de São Paulo, Paraná e Pará. Mesmo antes da fundação dos primeiros templos budistas no país, nas décadas de 1930 e 1940, esse budismo da Terra Pura marcava presença por meio de leigos que faziam às vezes de monges em várias colônias de imigrantes japoneses. Com o passar dos anos, os templos tornaram-se o foco dessas comunidades, pela realização de rituais fúnebres, de cerimônias oficiais, do ensino da língua e da cultura japonesas, de atividades sociais como gincanas esportivas, quermesses e outros.

Atualmente, somente os dois ramos da *Jôdo Shinshû* possuem mais de noventa templos e centros missionários espalhados pelo país. A *Nishi Honganji* estima ter

acima de 200 mil seguidores nipo-brasileiros. No entanto, esse número esconde uma crise publicamente exposta por monges e pesquisadores dessa escola budista. Em primeiro lugar, ao concentrar sua atuação na comunidade nipo-brasileira, essa e as demais escolas budistas tradicionais têm tido dificuldade em formar quadros que possam transitar lingüística e culturalmente entre o grupo étnico e a sociedade nacional e, com isso, reproduzir-se tanto entre os descendentes nipônicos quanto entre os não-descendentes. Mais grave ainda, os “seguidores” mantêm um comportamento de multifiliação ou, às vezes, de apatia religiosa. Assim, se no Japão diz-se que os japoneses “nascem xintoístas e morrem budistas”, não seria exagero dizer que grande parcela dos nipo-brasileiros nascem cristãos e morrem cristãos-budistas. Ou seja, muitos somente recorrem aos templos budistas por ocasião de rituais de enterro e de memória dos antepassados. Enquanto isso, freqüentam igrejas cristãs, centros espíritas e do budismo tibetano, novas religiões japonesas e/ou outras.

Shingon – No município de Suzano, aproximadamente a setenta quilômetros da capital paulista, foi construído o templo budista *Nambei Shingonshû Daigozan Jomyoji*, pertencente ao budismo Shingon, um ramo esotérico (*Vajrayâna*) fundado por Kūkai (Kôbô Daishi) no século 9. Seu traçado e técnica são totalmente japoneses: ele é todo de madeira, com encaixes, sem prego. Em

outubro de 1996, três monges da sede japonesa foram convidados para celebrar os trinta anos da construção dessa filial brasileira. Cerca de quinhentas pessoas, majoritariamente de origem japonesa, acodiram ao templo para a comemoração, que começou com uma cerimônia do fogo. No pátio do templo fora acesa uma fogueira, onde, depois de “benzida”, os fiéis jogaram palhetas com pedidos de sorte ou proteção. Quando a fogueira se apagou, o monge abençoou as cinzas e as recolheu em saquinhos; depois distribuiu-os entre os fiéis para que carregassem como amuletos.

Esse templo partilha com alguns grupos religiosos nipo-brasileiros a incorporação de um elemento bastante caro ao repertório religioso no Brasil: a devoção a Nossa Senhora Aparecida. Não somente o templo abriga uma imagem da santa católica, como os seus associados promovem três romarias anuais à Basílica de Aparecida do Norte. O monge responsável explica que, quando um templo da seita é construído fora do Japão, é comum a adoção do culto de uma divindade ou santo da religião predominante do país hospedeiro.

Zen – O zen-budismo inseriu-se no Brasil por duas vias distintas e com interesses eventualmente conflitantes. A princípio, como religião étnica, por meio dos imigrantes nipônicos. A segunda onda veio nos anos 1960 e 1970, quando um grupo de intelectuais do meio universitário demonstrou interesse por essa escola budista. Com a expansão da cultura

O contexto da introdução do budismo no Brasil é o da modernidade, da expansão imperialista do capitalismo, do debate sobre identidade nacional, do declínio gradual e constante do catolicismo como religião nacional. O budismo não entrou como “competidor” no cenário religioso brasileiro, mas como religião étnica, marginal, de imigrantes. Por muito tempo, cumpriu basicamente o papel de refúgio e apoio à identidade do imigrante japonês.

“alternativa” e de movimentos associados à Nova Era, o zen ganhou maior visibilidade na mídia e atraiu mais brasileiros não-descendentes de japoneses. Até hoje, o zen é uma das escolas budistas com maior destaque na mídia, não somente pela feição atraente que assumiu no Ocidente, mas também por fazer parte de um circuito transnacional religioso. O zen-budismo tem sido reapropriado no Brasil em sintonia com a idéia que se faz dessa tradição em outros lugares no Ocidente: uma prática salutar para o corpo e o espírito, que possui uma visão holística da existência, que proporciona paz interior e autoconhecimento, que engendra um modo de vida que aproxima os homens da natureza etc.

Enquanto uma parcela dos seguidores (sobretudo a velha geração de imigrantes nipônicos e descendentes) está associada aos templos zen praticamente como “consumidores” de rituais, um contingente em

ascensão (majoritariamente, brasileiros sem ascendência japonesa) concentra-se na prática meditativa (*zazen*). O primeiro templo da seita *Sôtô* do zen-budismo foi construído em 1955, em Mogi das Cruzes (SP); no ano seguinte foi inaugurada sua sede sul-americana em São Paulo, o templo *Busshinji*. Atualmente, o zen-budismo não possui apenas uma organização no país, havendo diversos grupos zen, mais ou menos independentes uns dos outros, espalhados por vários estados.

Sôka Gakkai Internacional (SGI) – Esse movimento neobudista foi fundado no Japão na década de 1930 e permaneceu como uma associação de leigos afiliada à seita *Nichiren Shôshû* até 1991, quando foi excomungada. A SGI é doutrinariamente heterodoxa, visto não estar enfocada no Buda histórico ou em outra manifestação búdica (*Amida, Kannon, Maitreya* etc.). Centra-se no monge japonês do século 13, Nichiren, e seus ensinamentos em torno do Sutra de Lótus. Além disso, não possuindo templos, monges ou estátuas, a SGI não se autodefine como seita ou religião, mas um movimento de leigos seguidores do budismo Nichiren.

A SGI foi introduzida no Brasil no final da década de 1950 por imigrantes japoneses e tornou-se um dos maiores grupos budistas no país. Sua visibilidade pública tem crescido graças a sua atuação como uma organização não-governamental voltada para a paz,

educação, cultura e meio ambiente. Embora tenha dependido da colônia nipo-brasileira para se difundir em todas as regiões do país, estima-se que a filial brasileira da SGI tenha hoje mais de cem mil adeptos, dos quais aproximadamente 90% não possuem ascendência japonesa.

Representando um tipo de budismo globalizado, a SGI reproduz no Brasil sua complexa estrutura organizacional, rotina de reuniões e prática ritual. Entretanto, ela tem passado por certas adaptações, tais como: a língua japonesa praticamente não é mais usada, a não ser nas recitações sagradas (*daimoku* e *gongyô*); os membros normalmente não retiram os sapatos para entrar nos locais de reunião ou cerimônia; embora ainda mantenha a superioridade do ensinamento de Nichiren, a SGI vem flexibilizando sua tradicional postura exclusivista. Certos membros brasileiros têm feito uma reinterpretação da doutrina Nichiren, por exemplo, ao associarem (de fato ou metaforicamente) o conceito de Deus com a Lei Mística Universal pregada por Nichiren. Outros, ainda que poucos, definem Jesus Cristo como um *bodhisattva*.

Contextos distintos

Introduzido no arquipélago japonês em meados do século 6, o budismo foi reapropriado, reeditado e enriquecido nesse país. Porém, é certo que, ao se “niponizar”, o budismo também exerceu uma

influência que vai muito além do campo religioso. Foi, de fato, um agente civilizador, na medida em que serviu de correia de transmissão da cultura chinesa para o Japão. O budismo chegou ao Japão quando o país ainda nascia como Estado unificado pelo clã Yamato e, com isso, foi amplamente utilizado nesse processo de unificação.

Como era de se esperar, o budismo japonês possui feições peculiares que o distingue do de outros países. Em primeiro lugar, tradicionalmente, houve uma grande ligação entre o budismo e o Estado japonês. Por um lado, havia a presença do Estado japonês e das classes dominantes patrocinando e controlando os templos budistas; por outro, o budismo, ao se beneficiar financeira e politicamente deste patrocínio, oferecia seus serviços mágico-religiosos para proteger a nação (*chingo-kokka*).

O budismo japonês também tende a ser sincrético, na medida em que influenciou e se apropriou de outras tradições religiosas (xintoísmo, confucionismo, taoísmo e crenças populares), quando não patrocinou e estimulou cultos extremamente sincréticos. Sempre houve uma grande absorção de práticas e crenças mágicas no budismo japonês, desde sua introdução no país, quando se acreditava que estátuas do Buda poderiam trazer magicamente todo tipo de benefícios materiais. Outro aspecto bastante notável é que o budismo assumiu como uma de suas principais funções o

serviço memorial para os mortos, ao desenvolver uma forte relação com a estrutura familiar japonesa, por meio do culto aos antepassados.

O contexto da introdução do budismo no Brasil é o da modernidade, da expansão imperialista do capitalismo, do debate sobre identidade nacional, do declínio gradual e constante do catolicismo como religião nacional. O budismo não entrou como “competidor” no cenário religioso brasileiro, mas como religião étnica, marginal, de imigrantes. Por muito tempo, cumpriu basicamente o papel de refúgio e apoio à identidade do imigrante japonês.

Impacto religioso

Comparado à história milenar do budismo no Japão, o caso brasileiro é extremamente novo. Sobre tudo se tomarmos em conta que ele demorou meio século para aventurar-se fora da comunidade nipo-brasileira. Naturalmente, no Brasil, o budismo nunca terá o mesmo impacto religioso, cultural e tecnológico que produziu no Japão. Entre nós, a função “civilizadora” coube, antes, ao catolicismo. Por deter o monopólio religioso, a Igreja Católica não somente centralizou o trabalho da catequese indígena, como teve um papel central em cada povoado, desde os tempos coloniais até a era moderna.

Se do lado japonês houve um processo constante de niponização e de popularização dos ensinamentos

práticas budistas, é de se esperar que nossa alegada “antropofagia” vá “brasilianizar” o budismo. Com efeito, as escolas budistas têm sofrido uma ou outra transformação adaptativa ao serem transplantadas para solo brasileiro. Na arquitetura, com poucas exceções, há mistura de influências dada a dificuldade financeira e mesmo técnica em se reproduzirem os templos japoneses. Como regra, os frequentadores sentam em cadeiras ou bancos, ao invés de manterem o costume japonês de retirarem os sapatos e assentar no chão de tatami (esteira grossa equivalente ao carpete ocidental). Enquanto no Japão a direção dos templos é um cargo normalmente transmitido do pai para seu herdeiro, visto ser propriedade de uma família específica, no Brasil, muitos templos foram fundados pelos imigrantes, que mantêm a posse do recinto.

Contudo, o mais interessante é a aclimação do budismo em termos da doutrina e da prática. Do mesmo modo como tem ocorrido com outras expressões religiosas, o budismo, de uma maneira ou de outra, também tem sofrido interferência da religião até há pouco hegemônica no país, o catolicismo. Por exemplo, na adoção devocional a Nossa Senhora Aparecida por certos budistas, na associação da figura de Jesus a de um *bodhisattva*, ou na associação do Deus pessoal cristão com a Lei Mística Universal apregoada por Nichiren. Há casos em que estátuas e tabuletas mortuárias budistas (*ihai*) misturam-se num mesmo altar com estátuas

de santos católicos e da Virgem Maria. Em várias seitas, rituais de passagem (batismo, casamento, funerais) foram adaptados para satisfazer a demanda de brasileiros, descendentes de japoneses ou não. A prática da múltipla afiliação religiosa também não é incomum entre os praticantes budistas brasileiros. Ou seja, tanto no Japão quanto no Brasil, o budismo seguiu uma tendência, anteriormente verificada em sua difusão pela Ásia, de inclusivismo e sincretismo.


Reformadores e teóricos

No Japão, passaram-se vários séculos até surgirem reformadores e teóricos do calibre de Kūkai, Hôgen, Dôgen ou Nichiren. O budismo japonês chegou ao Brasil há quase um século e apenas nas últimas décadas uma pequena parcela desse budismo começou a abandonar sua feição étnica. Talvez a sua curta existência seja responsável em parte pela limitada “massa crítica” no meio budista brasileiro. Apesar disso, podemos apontar alguns líderes cujas contribuições têm sido notadas na história do budismo em nosso país.

O monge carioca Murillo Nunes de Azevedo restabeleceu a Sociedade Budista do Brasil em 1955 (criada antes em 1923, mas desativada por longo período) e, depois de estudar e praticar os ensinamentos da teosofia e dos budismos *Zen* e *Shingon*, tornou-se missionário da *Nishi Honganji*. O monge e ex-professor de história da Universi-

dade de São Paulo, Ricardo Mário Gonçalves, foi ordenado missionário da *Higashi Honganji* depois de ter-se envolvido direta ou indiretamente com diversos grupos filosófico-religiosos (cristianismo, espiritismo, teosofia, maçonaria e os budismos *Zen*, *Shingon* e *Hosshô*). Esses dois monges têm contribuído enormemente para o desenvolvimento do budismo no Brasil por meio de palestras, pesquisas, traduções, compilações e publicações diversas sobre temas budistas. O monge japonês Ryôtan Tokuda chegou ao Brasil em 1968 e, embora tenha se mudado para o sul da França no começo dos anos 1990, deixou sólido legado que vai além da fundação de mosteiros e centros de meditação zen fora da comunidade nipo-brasileira no Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Brasília, Goiás, Rio Grande do Sul e em outros estados. Ele e seus discípulos também sustentam um trabalho voltado para a medicina chinesa, ecologia e cultura. A ex-abadessa do templo-sede da *Sôtô Zenshû* do Brasil, monja Coen Murayama (Cláudia Dias de S. Batista), tem inovado com retiros espirituais para crianças e adolescentes, palestras, caminhadas meditativas em parques paulistas e um ativo diálogo inter-religioso. Alguns de seus discípulos mais engajados também vem promovendo trabalho com aidéticos e presidiários em São Paulo.

O budismo está longe de se tornar uma religião massiva e popular no Brasil, no estilo dos pentecostais ou a exemplo de sua própria história no Japão. Enquanto

o zen tem-se difundido no Brasil particularmente nas classes médias, urbanas, intelectualizadas e cosmopolitas, e a maioria quase absoluta das escolas budistas tradicionais japonesas tem-se limitado praticamente a servir a comunidade nipo-brasileira, a *Sôka Gakkai* cresce principalmente na classe média baixa urbana. Tal desempenho ainda é limitado. Porém, dada sua aceitação crescente pelos brasileiros, o budismo poderá garantir um papel de destaque no processo de democratização religiosa do país. 

Referências

EARHART, Harry B. *Japanese religion: unity and diversity*. 3.ª ed., Belmont: Wadsworth Publishing Co., 1982.

SAUNDERS, E. Dale. *Buddhism in Japan, with an outline of its origins in India*. 3.ª ed. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1980.

Ronan Alves Pereira é doutor em antropologia pela Unicamp, professor de estudos japoneses na UnB e pesquisador-visitante do Instituto de Estudos Asiáticos da Universidade Victoria de Wellington (Nova Zelândia).

bronz@yahoo.com

Kazuo Ohno e a dança do Universo

LÍGIA VERDI

A base de sua dança conduz ao rompimento da barreira da racionalidade, da rigidez do pensamento, buscando a liberação da expressividade. É a quebra das convenções. O imaginário de Kazuo Ohno é repleto de signos de liberdade: a água, o Universo; toda a sua fala parece remeter para o mundo dos sonhos.

Na última vez que encontrei Kazuo Ohno, querido mestre do Butô (movimento de dança criado no Japão por Ohno e Hijikata no pós-guerra), em 1996, quando não havia ainda sido acometido pelo mal de Alzheimer, conversamos longamente e em diversas oportunidades. Durante uma dessas conversas, chamou-me a atenção, em especial, um de seus pensamentos. Com toda a serenidade dos sábios, Ohno disse: “Quando eu morrer, eu irei finalmente realizar o que passei a vida inteira tentando – eu vou dançar com o Universo”.

Por meio da leitura das aulas que aqui transcrevo, exponho o prisma sob o qual percebo o seu esforço em realizar a dança do Universo, que começa dentro mesmo da barriga de nossas mães; a dança do “corpo-mor-

to”; a que une de modo totalmente surreal o que está dentro e o que está fora; que subverte a lógica (“o bebê carrega a sua mãe”); que equilibra paradoxalmente o ato de “não pensar” a uma peculiar filosofia do movimento (fonte da dança que se faz com o coração).

Durante o período de estudo com Kazuo Ohno, no Japão, identifiquei aspectos que comporiam os elementos essenciais de sua dança. Identificados aqueles aspectos, combinei-os, quando pertinente, e os dividi em seis grupos, que resolvi denominar: *Free style*, *crazy*; *Não pensar*; *Corpo morto/Olhos mortos*; *Dançar com o coração*; *Maria/Minha mãe/O inseto*; e *Pilha de corpos*. A escolha desses “títulos” não aconteceu aleatoriamente. Ela se explica pela própria leitura da fala de Kazuo Ohno (aqui transcrita). *Free*

style e *Crazy*, por exemplo, são palavras que o mestre repetia cotidianamente, em inglês, durante os nossos treinos. Como um ícone, elas designavam exatamente a dança que ele esperava de nós...

Neste artigo (inteiramente baseado em trechos revistos e editados de minha dissertação de mestrado em artes cênicas defendida na ECA-USP, em 2000) discorro sobre os elementos acima mencionados. Intercalo reflexões com trechos de aulas de Kazuo Ohno (compilados entre 1987 a 1990 ou quando de minha última visita, por um mês, em 1996).

Todos os componentes de sua filosofia da dança aqui apresentados estão interligados e se complementam. São todos “folhas” de um mesmo “ramo”. São as diferentes leituras de um mesmo ideogra-

ma. Como um holograma, se ampliados, revelarão a mesma fonte: o pensamento do mestre. Começemos por *Free style* e *Crazy*:

Se a loucura arrasta os homens a uma cegueira que faz com que se percam, o louco, ao contrário, recorda a cada um a sua verdade (Foucault, 1990, p. 29).

A base da dança de Kazuo Ohno nos impele a romper a barreira da racionalidade, da rigidez do pensamento – busca-se a liberação da expressividade. Kazuo Ohno quer que quebreemos as convenções. Por isso, ele não se cansava de pedir em voz alta e determinada durante os nossos treinos: “*Crazy!!! Crazy!!! Free style!!!*” (o que, numa tradução não-literal, mas fiel ao seu espírito, significaria: “Eu quero ver uma dança louca, livre!”). A relação entre criatividade e loucura, que sugere uma linguagem radical, absurda, teve, no Butô, Tatsumi Hijikata como precursor:

Estou convencido de que uma dança “pré-feita”, uma dança programada para a exibição, não tem interesse. A dança tem que ser acariciada e afagada; aqui não estou tratando de uma dança cômica, mas mais de uma dança absurda. Tem que ser absurda. É como um espelho que derrete o medo. O dançarino deve dançar com esse espírito (Hijikata apud Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 185).

Essa expressão absurda, louca e solta que Hijikata e Ohno propõem ao *butoka* (performer de Butô) remete à segunda peça no xadrez de sua filosofia: o *não pensar*.

Quando vocês dançam, vocês explicam! Nada tem que ser explicado. Somente alma e corpo – uma coisa só. A alma vai primeiro. Não expliquem pai/irmã/mãe/nada! Não tem nada que explicar. Eles estão todos na sua alma. Não-técnica! (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, p. 51).

O *não pensar* é um estado meditativo. É o ponto de partida ideal para a dança acontecer. Kazuo Ohno não nos ensina exatamente como chegar a esse estado, mas há muitas maneiras de atingi-lo via técnicas específicas de meditação, de relaxamento e de respiração. Pode ser comparado ao que os budistas chamam de “entendimento absoluto” ou experiência direta da “qüididade”, que independe de análises e discriminações. A qüididade (essência de uma coisa) é “indiferenciada, indivisa, indeterminada. A apreensão completa dessa qüididade constitui não só o

cerne do misticismo oriental, mas, também, a característica central de toda experiência mística” (Capra, 1995, p. 31).

Na sua liberdade, o mestre relaciona tudo: Céu, Terra, nascimento, morte; tudo flui e se complementa. Tudo é possível na sua dança. Ele diz: “O bebê carrega a mãe”. Faz-se, assim, o convite à inversão, ao imponderável.

Na descrição a seguir percebe-se que Kazuo Ohno retorna à origem da vida, ao momento exato da concepção, quando nos tornamos um e nos tornamos muitos junto com nossos mortos. Por causa disso, por essa vida “tomada” de tantos é preciso agradecer. Olhar para dentro de si e enxergar a própria beleza. No seu universo (leia-se abaixo) a natureza é animista: o cavalo, o monte de feno, a montanha têm espírito. O sujeito Kazuo está em todos eles e todos estão nele. Amplia-se o mínimo, a fração e esses



Kazuo Ohno em São Paulo, em 1997

Kazuo Ohno retorna à origem da vida, ao momento exato da concepção, quando nos tornamos um e nos tornamos muitos junto com nossos mortos. Por causa disso, por essa vida “tomada” de tantos é preciso agradecer. Olhar para dentro de si e enxergar a própria beleza. No seu universo a natureza é animista: o cavalo, o monte de feno, a montanha têm espírito. O sujeito Kazuo está em todos eles e todos estão nele.

contêm o todo. A dança de Kazuo Ohno é holográfica.

Aula de Kazuo Ohno (06/07/1996)

Quando eu estava nas costas da minha mãe e olhava para as costas dela, eu sentia pena da minha mãe e, nesse momento, eu a carregava nas costas. Quando eu era pequeno, sentia pena dela, aí eu a carregava nas costas. Isso é impossível no mundo real. Eu via suas costas, eu era pequeno e minha mãe grande, nesse momento, eu sentia pena dela e a carregava. Isso não é impossível no mundo espiritual. (...) Na minha mente é totalmente natural ter minha mãe nas costas. (...) Essa é a dança que eu quero que a gente dance.

(...)Um dia, em Berlim, encontrei este livro, que tem a cara de um cavalo. (...) E o cavalo estava caminhando em direção a mim. E ele era tão magro. (...) E ele estava dizendo

pra mim: “Olhe para mim!” O cavalo estava olhando para dentro de si mesmo. Eu olhei para dentro de mim. É importante olhar para dentro. Não olhem para fora, olhem para dentro de si! (...)

E eu vi um homem velho que estava na montanha de feno e me perguntei se o homem velho poderia fazer o mesmo. Eu senti que o cavalo estava olhando para dentro de si mesmo e não tinha nenhum segredo. (...) Aquele velho cavalo estava empurrando aquele monte de feno.

(...) Na dança você é a montanha, o cavalo, o monte de feno, tudo ao mesmo tempo. (...) Um crítico me disse uma vez: “você não pode ser tudo ao mesmo tempo!” Mas eu acho que é possível! Quando se dança, deve-se tentar fazer isso. (...) Em sua dança, você deve ser o terreno, o feno, cavalo. Tudo ao mesmo tempo. Você deve e pode ser tudo. (...) Podem fazer qualquer coisa. *Crazy! Thinking Damé* (“Loucos! Parem de pensar!”)! Somente a alma, pura alma, é pura! A alma é louca (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, 45)!

A instrução para que não se pense ao dançar é evidentemente paradoxal. Kazuo Ohno é um pensador. Ele costumava passar horas elaborando os mais diferentes temas e confabulando sobre as conexões deles com a dança. Ele divagava tanto que, ao final, sua mente acabava cansando-se e, segundo ele, aí sim, via-se liberto para dançar a dança que lhe interessa, a dança que se faz com o coração.

Kazuo Ohno faz questão de afirmar que executar uma coreografia, por mais complexa que ela seja, é uma questão de persistência e disciplina; não de criatividade. Repete-se, repete-se, repete-se, até que se consegue executá-la. O difícil é criar, imprimir sua subjetividade em toda a gestação da dança ou da cena, romper padrões, lançar-se no vazio.

Aula de Kazuo Ohno (30/07/1996)

(...) A dança é livre, imaginação livre. Não pensem assim: os mortos estavam enterrados, eles não podem dançar... Isso não leva à dança. A imaginação é livre. Não quero que vocês entendam. Em dança a imaginação é livre, não se fixem em mim. Não quero que prendam seus pensamentos. Talvez seja impossível o bebê pequenino carregar a grande mãe, mas não para a dança!

Imaginação! O impossível talvez seja o melhor para a sua dança. Não fixem a imaginação, deixem-na rolar solta! Tentem dançar com todo o seu espírito. Vamos lá! (...)

Nós temos dois cérebros: um está na cabeça e outro na barriga. Quando o da cabeça trabalha demais, produz desejo demais. Mas temos que nos lembrar do conhecimento do “cérebro da barriga”. Nós temos muitos órgãos, carne, ossos e cada um tem suas funções a desempenhar, para nos manter vivos. A dança em que se usa a cabeça demais não é uma dança boa. (...)

Talvez, a razão para isso seja o excesso de desejo. Dentro da barriga

da mãe havia água e o bebê nadava dentro dela. Essa ordem de nadar veio do cérebro do bebê. Claro que precisamos de nosso cérebro, mas precisamos manter o equilíbrio do trabalho do nosso cérebro. Nós temos outros órgãos além do cérebro e se só usamos o cérebro, o corpo entra em desequilíbrio. (...)

Dancem com alegria, com satisfação. Não quero dizer que vocês devam ficar sempre no mesmo estilo ou estado. Vocês devem variar e dançá-las com o coração.

A dança deve ser um tipo de sedução, vocês devem tentar seduzir com seus movimentos. Sedução não significa que vocês vão dançar de maneira estereotipada. Segurem os seus sentimentos. Pensem no uso dos seus dedos. Eles carregam seus sentimentos... Não posso ajudá-los mais. (*Música de Elvis Presley*) (Kazuo Ohno apud Verdi 2000, p. 52-53).

O “*não-pensar*” relaciona-se diretamente com a idéia do “*corpo morto*”. O que se tenta atingir aqui é um estado de esvaziamento, de disponibilidade

Kazuo Ohno aprecia, deseja o olhar do outro e precisa dele. Seu corpo dançarino é a presença intransigente e persistente da vida no corpo marcado pela idade. A platéia e os mortos (os nossos, os dele) são o alimento que lhe restitue as forças. Ele precisa de ambos. Somos todos, de um certo modo, dançados por Ohno.

absoluta. Na verdade, o *corpo morto* é um corpo essencialmente vivo, disponível, desperto, que reage aos estímulos mais sutis que surgem de dentro ou aos que vêm de fora.

O *corpo morto* escuta a si e ao Universo à sua volta. É um instrumento atento, perceptivo. Uma caixa de ressonância – “capta” informação como uma “antena” e a transforma em movimento e imagem. Atingir esse estado exige treino, dedicação, persistência e meditação.

Corpo morto/Olhos mortos

O *corpo morto* talvez seja uma das principais contribuições que a cena-Butô tenha a trazer para o intérprete, seja ele ator ou dançarino. Com o auxílio do Butô pode-se chegar ao refinamento da expressão, ao desmascaramento, a uma liberdade nunca antes experimentada.

O olhar ocupa posição de destaque no corpo do “*butoka*” de forma geral e na dança de Kazuo Ohno, em particular. Há, porém, diferenças entre os olhares praticados pelos “seguidores” de Kazuo Ohno e os de Tatsumi Hijikata. Tatsumi foi pioneiro na introdução do conceito de *corpo morto* e seus seguidores utilizam bastante a técnica do terceiro olho (*besimi kata*), por meio da qual o corpo entra em estado convulsivo e projeta o olhar para trás, deixando que se vejam as partes brancas dos olhos (o que dá à fisionomia um aspecto fantasmagórico); Kazuo Ohno, por

sua vez, sugere que o olhar deve ser próximo ao extático, um olhar que “atravessa” os obstáculos à sua frente, um “*dead fish's eyes*” (olhos-de-peixe-morto).

Por mais estranho que possa parecer, esse gênero de olhar vai ao encontro de uma idéia de interpretação “não teatralizada” e “sem afetação”. Kazuo sempre menciona o poder do olhar na criação de uma atmosfera onírica. Ele nunca faz uso do olhar do “*besimi kata*” e desestimula seu uso entre os alunos.

Aula de Kazuo Ohno (09\01\1990)

Não prestar atenção ao ritmo da música. Não é necessário dançar conforme o ritmo. O ritmo interior é mais importante. Variar a maneira de dançar sendo às vezes rude e violento, outras vezes delicado e suave.

Olhos: Dançar como num sonho. Olhos abertos sem ver, sem fixá-los em nada, sem tomar conhecimento visual do que se passa. (...) se se dança de olhos fechados (como vejo alguns fazerem) perde-se uma parte essencial do corpo. É claro que, às vezes, é possível fechar os olhos, por exemplo: eventualmente, num momento de felicidade, eu fecho os olhos. (...) Tive um cachorro que morreu de olhos abertos. Olhos vivos, translúcidos, mas olhos que nada vêem. É esse o olhar que vocês devem ter. Preocupem-se com o olhar, pois ele é muito importante. O olhar realista, teatral, não serve para esse tipo de dança. Tem que ser um olhar que vem de dentro dos movimentos da alma (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, p. 54).



Kazuo Ohno: "O fundamental é dançar com o coração"

Kazuo Ohno aprecia, deseja o olhar do *outro* e precisa dele. Seu corpo dançarino é a presença intransigente e persistente da vida no corpo marcado pela idade. A platéia e os mortos (os nossos, os dele) são o alimento que lhe restitue as forças. Ele precisa de ambos. Somos todos,

de um certo modo, dançados por Ohno.

Criador e platéia se unem na cerimônia da dança do coração. Todos temos um papel na sua poética. E ele ora é o pai, a mãe, ora é o bebê que dança em nosso ventre. No passeio pela fala do seu corpo, vamos

sendo levados de volta ao útero materno, ao ponto zero da criação. Kazuo Ohno usa o tempo todo a palavra *Amor*. Esse amor não é dirigido a alguém, é um amor pelo Universo, pela Vida, pela Natureza.

Aula de Kazuo Ohno (20/05/1989)

Mãe e filho formam uma casa. Sol e Lua, um círculo. A mãe faz crescer o bebê dentro de sua barriga. Aos poucos a criança recebe a vida da mãe. O Sol tem seu papel. A Lua tem seu papel. (...) Por que a gente nunca se esquece do alimento que recebemos de nossa mãe? Eu nunca me esqueci dessa deliciosa comida. O cordão umbilical – é parte dela e é minha também. Nós a partilhamos. Ela me dava sua vida. E que alimento delicioso era esse! Acreditem, como era deliciosa! Era como comer a própria vida! Vinha direto para meu coração. O que é que ela me estava dando de comer três, quatro, cinco vezes? Aquele alimento especial que ela fez para mim. Ela fez isso para mim muitas vezes. Até à morte. Eu esqueci por que eu estou falando isso para vocês... É uma conversa muito importante, mas eu não sei por que estou falando. Deixem-me pensar por um momento.

Mesmo se for só uma flor, ela pode transformar o movimento do Universo. A rotina diária do Universo. Eu e minha mãe. Minha mãe está sempre me dando de comer e me pondo na cama quando a noite vem e depois me dando de comer. Eu nasci do Universo, mas do Universo de minha

mãe. Quando estava dentro da barriga de minha mãe eu partilhei a sua vida, eu a recebi. Na hora que ela me dava, eu recebia. Era necessariamente partilhar. Ser um e dois, dois e um Universo. É só isso que o Universo é? Acho que não poderei jamais me esquecer dessa conexão com minha mãe e dela comigo. (...)

Na aula de ontem eu pensava, o que é isso: dar aulas de dança? Por cinquenta anos eu ensinei a dançar. (...) E vocês pensam: o que estou fazendo? E não sabem o que fazer. Às vezes se sentem bem, às vezes não. E vocês não sabem o que fazer. Para mim isso é o princípio da dança. O que há mais além disso: o que eu devo pensar? o que eu devo fazer? Um, dois, três?

Eu pensei exatamente corpo, coração, cabeça, como se eu estivesse me olhando no espelho. Como se vocês se estivessem olhando de fora. É o problema do que está dentro e do que está fora. É aí que começa a dança. O fundamental é dançar com o coração (...) (Kazuo Ohno apud Verdi 2000, p. 48-49).

É muito difícil conseguir “*dançar com o coração*”. Para Kazuo Ohno, *coração* é igual à não-razão (de onde flui o sentimento). E quando se consegue, a sensação que se tem é a de estar experimentando um momento único, é de estar penetrando um mundo desconhecido até então. É fazer a dança da escuta do que está fora e do que está dentro. O desafio é conseguir “apreender” os instantes, estendê-los o máximo possível, encadeá-los uns aos outros e transformá-los em dança.

No mundo onírico todas as suas metáforas de retorno a um estado paradisiaco-uterino são possíveis, nele todas as alteridades podem-se manifestar. Ohno dá corpo à sua poética. Isso é o que torna sua dança tão assustadoramente bela. Como um ralo em ação, ela nos suga para um buraco das “águas profundas, as águas dormentes, as águas mortas, a água maternal e feminina”, como diz Bachelard.

O “sentimento” não deve ser expresso de maneira óbvia ou piegas. O sentimento é ponto de partida.

Maria/Minha mãe/O inseto

O Universo é a mãe, o alimento a que nos dirigimos por instinto. Amor: quando o bebê nasce e o cordão é cortado, o bebê chora e é como se dissesse: e agora? o que eu faço com a vida? Essa forma de vida é criada pelos céus. A criança está ouvindo *pam pam pam pam* dentro da barriga da mãe. Mãe e filho: amor e amor estão conectados. Quando se corta o cordão, espera-se um novo recém-nascido amor. Quando o bebê procura o seio da mãe, isso não é racional, é natureza, é instinto. É como se houvesse uma mesa dentro do corpo da mãe, o feto a percebe e se relaciona com essa mesa (Kazuo Ohno apud Verdi 2000, p. 56).

O momento da concepção humana é tema central na dança de Kazuo Ohno. Todos os outros

derivam dele ou a ele retornam. Ele relaciona de modo insólito e evidentemente simbólico a imagem de sua mãe com a da Virgem Maria. Estabelece uma ponte entre o mínimo, o frágil e até mesmo o feio (personificados na figura da *mãe-inseto*) e a imagem de perfeição maternal de Maria. A sua mãe e a mãe de Jesus compõem o arquétipo da Grande Mãe. As duas figuras femininas são o grande símbolo do amor altruísta: feito de generosidade, doação e alimento.

A *culpa* como entendida na tradição judaico-cristã (Kazuo Ohno converteu-se ao cristianismo aos 23 anos de idade) permeia sua relação com a mãe. Ohno sempre menciona o remorso que sentia em relação à sua mãe por tê-la feito sofrer com seus caprichos, por ter sido uma criança mimada e intransigente. A mãe o visita na forma de um inseto (“caminha” sobre sua mão; olha-o com seus dois vívidos olhos...).

Inseto e instinto são “sinônimos” na sua poética. O inseto tem estrutura física e modo próprios. Como a chama acesa, o inseto é a imagem perfeita da vulnerabilidade e da fragilidade da vida.

Para entrar em contato com os mortos é necessário manter os olhos abertos, sem nada ver. É como os insetos que buscam a luz. Se acendermos uma luz, ela chamará os insetos. Eles se dirigem a ela sem religião, sem psicologia. Eles simplesmente querem a luz.

Assim também pode ser entre nós e os mortos. Somos a luz que os chamará. Devemos ter olhos abertos sem nada ver (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, p. 54).

O retorno ao útero materno proposto por Kazuo Ohno é o retorno ao Paraíso. É a volta a um momento em que se é guiado pelos instintos e quando tudo é perfeição, água e sonho. A dança que ele propõe começa no retorno à vida uterina. A sua mãe e o útero dela (que lhe serviu de abrigo quando ainda feto) representam o Universo que, numa escala mais ampla, abriga-nos todos também.

Na sua devoção à figura materna, Kazuo Ohno nos faz voltar ao estado ideal em que nos movimentamos e alimentamos por instinto, em que somos gente e peixe, em que tudo que nos chega vem pela mãe. Por isso, também, é preciso ver a vida com humildade e gratidão. A vida como um presente, como uma dádiva do Universo.

Aula de Kazuo Ohno (26/12/1987)

(Ohno caminha de um lado para o outro, parece não saber por onde começar).

Quando eu vejo um inseto – às vezes vejo a mãe, às vezes, o pai, os dois. (...) Eu acho que amor de pai e de mãe é como esse inseto, ele atravessa as estações durante todo o ano. Ave Maria. (...) O amor do pai e da mãe pela criança vive além

das estações. Pensem em Maria [mãe de Jesus]. Tocar a água eu posso, mas o meu pai e a minha mãe eu não posso (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, p. 58).

Ao conduzir o pensamento ao momento exato da criação da vida humana, Kazuo Ohno introduz o conceito que resolvei chamar de “pilha de corpos”: no momento da concepção, naquela disputa de milhares de espermatozóides pelo encontro com o óvulo, é factível imaginar inumeráveis combinações humanas

que podem vir a existir. Sabe-se, no entanto, que somente uma ganhará corpo e existência.

Teríamos vindo ao mundo, segundo Ohno, trazendo conosco toda essa carga de seres que poderiam vir a existir. Eles são os nossos fantasmas. Cada um de nós acumularia um conjunto dessas virtuais existências. A dança de Ohno daria existência ao devir.

Dar vida e visibilidade, pelo movimento, a essas existências invisíveis, é um dos grandes desafios propostos por Ohno. O que concretamente a “pilha de cor-

Reprodução



Kazuo Ohno: “Num momento de felicidade, eu fecho os olhos”

Num tempo em que velocidade, agilidade e tecnologia ditam o ritmo e o grau em que a vida deve acontecer, a lentidão do Butô de Kazuo Ohno, a inefabilidade e a simplicidade da sua dança inserem valores quase perdidos; lançam o público num espaço de meditação. Promovem o intervalo poético. Podem “embriagar” e provocar aquele estranho zumbido no ouvido, o da vertigem, pois fazem parte, intérprete e platéia, de uma cena de rompimento, de uma cerimônia extática.

pos” possibilita é fazer-se a dança das alteridades, da multiplicidade. Ser muitos na criação, mas de um modo absolutamente pessoal, onde imaginação e memória se confundem e servem de ponto de partida para a dança.

Signos de liberdade

O imaginário de Ohno é repleto de signos de liberdade: a água, o Universo; toda a sua fala parece remeter para o mundo dos sonhos. No mundo onírico todas as suas metáforas de retorno a um estado paradisiaco-uterino são possíveis, nele todas as alteridades podem se manifestar. Ohno dá corpo à sua poética. Isso é o que torna sua dança tão assustadoramente bela. Como um ralo em ação, ela nos suga para um buraco das “águas profundas, as águas dormentes, as águas mortas, a água maternal e feminina”, como diz Bachelard, – para um buraco negro, cheio de luz. Veremos que “toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite

materno” (Bachelard, 1998, p. 121). “A intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarcerada como o elemento nutritivo, como o elemento que digerimos com evidência, é tão poderosa que talvez seja com a água assim maternizada que se compreende melhor a noção fundamental de elemento” (ib., p. 130).

Kazuo Ohno nos convida a dançar a dança da água, que não é nunca a mesma, que está sempre em movimento. Mais que dançá-la, deixar-se confundir com sua liberdade e fruição.

Escutemos, finalmente, do próprio Ohno, como se dá o mistério da vida.

Aula de Kazuo Ohno (27/07/1996)

Eu penso em quando o óvulo e o espermatozoide se conectam, o ovo começa a girar, girar rapidamente e vai se movendo até chegar à parede e se gruda à parede do útero e é empurrado à parede pela força de rotação. Dentro do útero há milhares de espermatozoides que são desprezados. Eu sempre falei sobre isso.

Um corpo é feito de seis bilhões de células e em cada uma há um cromossomo. E as memórias dos espermatozoides descartados estão impressas nos cromossomos e em bilhões de células.

Eu acho que a nova vida nasce desse movimento giratório; depois de girar, as células do corpo memorizam o que aconteceu com os espermatozoides descartados. E eu me pergunto: o que vem depois?

Não sei, mas acredito que nos milhões de cromossomos está tudo guardado. Algumas coisas ficam impressas e outras não. Mas, por quê? Não é memória de memória. São praticamente seis bilhões e em cada uma há a vontade de celebrar a vida, como o bebê que nasce e chupa o peito da mãe. Eu sempre me pergunto quem ensina o bebê a mamar. Eu acho que a vida passa a memória da vida para a nova vida.

Eu acho que isso tudo está incluído na memória do Universo, como quando uma nova vida é feita dentro da barriga da mãe. E qual é a relação com essa nova vida? Quando surge uma nova vida a mãe se esforça muito para alimentar essa vida através da placenta. Quando o bebê nasce, deixa a placenta e respira pelos pulmões. Mas quando está lá dentro, respira e se alimenta pela placenta. Antes de nascer, ele precisa praticar como fazer as coisas por ele mesmo. E a mãe está sempre lá.

Quando um espermatozoide e um óvulo criam novas vidas, milhões de espermatozoides ajudam a criar o tesouro da vida. Antes do nascimento, o bebê aprende a sugar sozinho e há muitas coisas organizadas assim. Originalmente, somos criados pelo Universo e no macrocosmo todos esses elementos estão coordenados. Recebemos a vida do Universo, assim como os rios, os mares etc. (...).

Como podemos caminhar com esse sentimento? Como as florestas, como as flores que florescem. Tantas coisas acontecem quando a gente se move. Há tantos sentimentos! Esse

negócio de técnica... Não é isso o que importa. Eu dei uma entrevista e me perguntaram sobre técnicas de dança. Mas a minha idéia de dança está muito longe da técnica, está relacionada com a nossa existência.

Penso em Jean Genet. Se não é através da técnica, como podemos expressar os sentimentos através do corpo, de um passo, de um olhar? Em um passo você tem o espaço de cima e de baixo, as florestas e os rios. Há sete anos, eu não pensava assim. Mas agora vejo que a dança não acontece sem o Universo. Aprendi com Lao Tse Tung que nesse Grande Universo há a natureza, os insetos, as pessoas. Todos formam o Universo. (...) Então, falando sobre isso, eu gostaria de dizer como a dança deve acontecer. Técnica são saltos, pulos, piruetas (*risos*). (...) Vocês podem transcender o tempo e o espaço. O corpo de vocês fica mais profundo, mais denso. O amor, por exemplo. Se você ama coisas pequenas ou grandes, em todo lugar você tem amor. A água, por exemplo, a grande água, o Oceano. Nosso corpo tem muita água e a água traz a loucura. A água do Céu e da Terra. Vocês podem não ter consciência. Quem ama a água transcende o tempo e o espaço. Vocês não podem ficar sempre trabalhando em cima de uma mesma idéia. Um poema.

Vocês podem se perguntar: a água significa amor ou não? Mova a água e ela ficará louca. A água tem a sua própria loucura. O nada e a água são tudo para mim. A água da montanha é como uma visão da Lua. A solidão e o brilho da água. Deve ser como meu

sentimento por vocês (...) (Kazuo Ohno apud Verdi, 2000, p. 59-60).

Estados da alma

Podes fazer o corpo e o espírito se harmonizarem a ponto de serem inseparáveis?
Podes tornar tua respiração terna e suave como a de uma criança?
Podes anular os pensamentos até toda a tua energia?
Podes governar o império beneficiando a humanidade por meio da não-ação?
Podes ser totalmente passivo, vendo abrir-se e cerrar-se perante ti as portas do céu?
Compreendendo essas coisas Podes permanecer como se não compreendesses nada?
(Lao Tse, 1983, p. 37)

A cena-Butô e, sobretudo a cena-Butô de Kazuo Ohno, tem muito a oferecer como experiência e desafio ao ator/dançarino/sujeito:

- a inscrição do Butô dentro do campo da poeticidade do corpo e das imagens;
- a insistência em retirar de si e dos antepassados históricos, culturais e espirituais a matéria-prima para a criação, num ato de coragem e, por sua vez, levar as possibilidades de tradução dos estados da alma às últimas consequências; e
- a subversão da gramática e da estética da dança contemporânea, pela reintrodução do conceito do belo-feio e da inserção

de uma realidade não-visível e sensorial na criação coreográfica oferecem um imenso campo de pesquisa e aprimoramento para o intérprete de qualquer formação e/ou nacionalidade. O importante é não se deter no momento em que se acha que se entendeu o Butô, pois é justamente aí que se corre o risco de retornar ao esquema seguro da repetição. Deve-se prosseguir, ciente de que não há ponto determinado de chegada.

Poética da cena

O Butô tem suas particularidades: cada minuto vivido é um minuto de dança em potencial, porque o Butô é o *estar presente*.

Abraçado o caminho proposto por Kazuo Ohno, não se chega a parte alguma a não ser pela amorosa absorção de cada instante da vida; é preciso trazê-la para a superfície, para a pele, fazê-la transpirar e falar.

Apesar de ser dominada pela sensorialidade, a poética da cena-Butô depende da disciplina do criador para vir a existir. É assim com a meditação, é assim com a *Yoga*, com o *Zazen* (meditação sentada *zen*) ou com qualquer caminho que implique autoconhecimento e superação dos próprios limites.

Num tempo em que velocidade, agilidade e tecnologia ditam o ritmo e o grau em que a vida deve acontecer, a lentidão do Butô de Kazuo Ohno, a inefabilidade e a simplicidade da sua dança in-

serem valores quase perdidos; lançam o público num espaço de meditação. Promovem o *intervalo poético*. Podem “embriagar” e provocar aquele estranho zumbido no ouvido, o da vertigem, pois fazem parte, intérprete e platéia, de uma cena de rompimento, de uma cerimônia extática.

A cena-Butô não é para todo e qualquer intérprete, assim como não é para qualquer platéia... Ela é o que é, com toda a sua estranheza, uma “coisa” japonesa, um produto da mente, da cultura, da língua, do corpo e da história japoneses. Entretanto, como a cena-Butô – sobretudo como ela é sugerida por Kazuo Ohno – é essencialmente uma “cena de autor” e o autor, na maioria das vezes, é o próprio intérprete, seu apelo a intérpretes de qualquer cultura é muito forte. Sendo assim, é possível para qualquer um abraçar esse caminho. A compreensão profunda de sua natureza passa, contudo, pelo entendimento do “ser japonês” em sua complexidade.

Exoticidade e estética


O Butô que se fazia na década de 1990 no Japão e no mundo distanciou-se, de forma geral, de seus aspectos revolucionários, tendendo a explorar, em alguns casos, a exotividade coreográfica e estética ou a hipervalorizar o esteticismo puro. Afastou-se, assim, do elemento-chave que fez o Butô se distinguir dentro das artes cênicas, por seu espírito audacioso, investigativo e ex-

plosivo. Não obstante, há uma solidez nos legados de Kazuo Ohno e Hijikata, que garante sua perpetuação “metamorfoseada” pelo contato com outras culturas, pelo diálogo com o tempo e a história. Uma vez mantido o objetivo principal de inscrição da subjetividade do sujeito na criação, o Butô continua sendo (como espelho da alma humana) um sem-fim de possibilidades. O verdadeiro Butô está dentro de nós e não fora...

Após a incursão que se fez sobre o universo do Butô de Kazuo Ohno, não me iludo pensando que o decifrei. Percorridos todos os pensamentos e digressões contidos neste artigo, talvez, o mais sábio a fazer (se se quer aproximar-se da dança e da filosofia de Ohno) seja esquecer tudo, deixando tudo quieto lá no fundo do pensamento (todo silêncio-cheio...) ou, humilde e corajosamente, experimentar vivê-lo!...

Mistérios da alma e Universo

Cada dia que passa, Ohno se aproxima mais de seu sonho de unir-se à dança do Universo. Será triste vê-lo partir um dia, mas tenho por certo que no Infinito estarão todos lá: a Virgem Maria, a mãe-inseto, o pai, a adorável esposa Chie-San, todos a lhe sorrir e saudar. Haverá festa no Céu. Ele bebê, homem, mulher, dançando, girando, alegre, lindo e livre, conhecerá e celebrará, finalmente, o entendimento dos mistérios do princípio e fim do Universo, da

criação humana, da memória, da permanência e impermanência da matéria, principais objetos de seu interesse e grandes fios condutores de sua vida. 

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução original do francês de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes (Coleção Tópicos), 1998, 2ª. tiragem (1989, 1ª. Ed.).

CAPRA, Fritjof. *O tao da física*: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. São Paulo: Cultrix, 1995:16. Ed.

FOULCAULT, Michel. *Historia de la loucura en la epoca clasica*. Tradução espanhola de Juan J. Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, 5. reimpressão esp. (1964, 1. Ed. em francês), v. 1.

LAO TSE. Tao-Te-King. *O livro do sentido e da vida*. Tradução e introdução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1983.

VERDI, Maria Lígia Ferreira. *O butô de Kazuo Ohno* – através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do Butô de Kazuo Ohno. Dissertação [Mestrado]. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

VIALA, Jean e MASSON-SEKINE, Nourit. *Butoh*: Shades of darkness. Tóquio: Shufunotomo, 1988.

Lígia Verdi é mestre em artes cênicas pela ECA/USP. Deu aulas de Butô em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. É encarregada do Setor Cultural da Embaixada do Brasil em Wellington, Nova Zelândia.

ligia@brazil.org.nz

Tatsumi Hijikata – o colapso do corpo

CHRISTINE GREINER

Um dos maiores bailarinos japoneses, Tatsumi Hijikata, paradoxalmente, não se aliava a nenhuma estética já estabelecida nem propunha novidades. Mesmo assim, causaram impacto as suas performances direcionadas ao colapso do corpo, à exploração da consciência e ao enfrentamento da morte.

Uma mulher delicada embrulhada em seu kimono. Um poderoso samurai. Um monge meditando. Um *sushi-man*. Essas são algumas das imagens que habitam o imaginário ocidental em torno do tema “corpo japonês”. Estereótipos construídos por olhares estrangeiros que, como de costume, abstraem traços simplórios de um caldo cultural muito mais complexo. Embora, em certa medida, essas imagens ainda sobrevivam, após a Segunda Grande Guerra, uma explosão brutal (atômica e epistemológica) fez muitos artistas e intelectuais japoneses e estrangeiros repensarem o corpo a partir de discussões acerca da identidade, da singularidade cultural e de possíveis estratégias políticas de sobrevivência.

Hoje, novas paisagens do “corpo japonês” convivem com

as antigas imagens, mas só podem ser reconhecidas em outros ambientes, pairando, por exemplo, sobre grupos de turistas espelhados nas vitrines da Louis Vuitton, nas meninas com roupas escolares, fantasias coloridas e sapatos de plataformas altíssimas, ou em rede, onde se construiu o universo virtual otaku, o mercado de videogames, animés e experimentos em *webdesign*, robótica etc.

Não raramente, ao lado do *glamour pop* e da diversão aparentemente garantida, sobrevive um lado obscuro, até mesmo perverso. Este artigo sugere que uma das experiências mais dolorosas e lúcidas das primeiras décadas do pós-guerra nasceu de um movimento artístico chamado Ankoku Butô, que promoveu uma verdadeira revolução, eco-

ando vestígios de um tempo que ainda estaria por vir. Mais do que um gênero artístico, a experiência Butô foi um operador cognitivo que desestabilizou pressupostos acerca da consciência humana, da relação entre a vida e a morte e da posição do homem frente à natureza, à cultura e aos objetos inanimados.

Tudo começou quando um pequeno grupo de espectadores se reuniu, em maio de 1959, para conhecer as produções dos mais jovens dançarinos japoneses de Tóquio. Eles não esperavam nada parecido com a performance *Kinjiki* (*Cores proibidas*) de Tatsumi Hijikata e, sem dúvida, ficaram muito desapontados.

E como poderiam estar preparados para um encontro com a morte? Como diz o sociólogo Zygmunt Bauman (2003), na

Em *Antai*, Hijikata jogou com efeitos de contraste, de inversão e colisão entre coisas. Ele parecia mostrar que expondo o corpo surgiria algo obscuro, ou seja, jogando tudo para fora seria possível mergulhar mais profundamente dentro do corpo. Ele passa a fazer jogos violentos e incita o corpo a enfrentar as crises que o habitam.

verdade ninguém nunca está preparado nem para a morte, nem para o amor.

A dificuldade estava no fato de que, em *Kinjiki*, não haviam referências claras ao que se compreendia, até então, como “coreografia”, tomando por base técnicas ocidentais recém-chegadas ao Japão como o balé clássico, a dança moderna de Martha Graham e a dança de expressão alemã dos discípulos japoneses de Mary Wigman. Por sua vez, os treinamentos tradicionais do Nô e do Kabuki também não estavam explícitos na experiência. Ao invés disso, a peça trazia as presenças intoleráveis de um homem (o próprio Hijikata), um garoto (Yoshito Ohno) e uma galinha com o sangue ainda quente, derramado.

Marco inaugural

Concebida por Hijikata, a partir do romance homônimo de Yukio Mishima e outros escritos de Jean Genet, a performance foi considerada pela maioria da platéia como “perigosa e

nada artística”, sendo reconhecida apenas anos depois como o marco inaugural do Ankoku Butô ou dança das trevas.

Embora mostrasse, desde o início, uma relação clara com a dança, esse movimento complexo e sem forma preconcebida, não foi restrito a qualquer estilo ou gênero artístico específico, consagrando-se como um pensamento enredado em experiências no campo da fotografia, do cinema, das artes plásticas, da performance e do teatro. E o mais curioso é que parecia tudo isso e, ao mesmo tempo, nada disso.

Para entender esse paradoxo é importante saber que Hijikata não buscava “vocabulários” ou passos de dança. Nem parecia contrapor-se ou aliar-se a essa ou aquela estética já estabelecida. A despeito de todas as interpretações que se tornaram habituais nas histórias da dança e da arte no Japão, Hijikata não queria negar o passado, apagar a história, nem tampouco “propor novidades”. As suas questões eram de outra natureza e diziam respeito, antes de mais nada, ao colapso do corpo, à exploração da consciência (e do inconsciente cognitivo), ao enfrentamento da morte e à investigação de campos de percepção ainda não suficientemente pesquisados.

Por conta dessas inquietações, algumas de suas mais importantes perguntas estavam ligadas à proposição de situações fictícias e inusitadas do tipo: 1. O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do cor-

po para descer até o fundo? 2. Há um ponto, na profundidade sem medida, em que o visível se deteriora. A dança poderia existir para rejeitar este estado interno do corpo? 3. E caso fosse possível fazer isso, seria, finalmente identificável que o olho não serve só para ver, a mão não foi feita exclusivamente para tocar e todos os órgãos não podem ser restritos às suas funções e organizações? 4. Como se começa o que não tem filiação e apenas se alimenta dos abjetos do mundo? 5. Como nasce o sofrimento, a vontade e a expressão?

Colapso epistemológico

A partir dessas e de outras questões, Hijikata colaborou para o colapso epistemológico que marcou a experimentação do corpo japonês durante as décadas posteriores à Segunda Grande Guerra. Não fazia mais sentido subjugar-se ao conceito de corpo nacional (kokutai),¹ que havia marcado a cultura japonesa desde o Período Yamato (300-710). A situação no final dos anos 50 do século passado era claramente outra. Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o corpo no Japão havia se tornado irreversivelmente plural, destacando as mestiçagens que sempre estiveram presentes, desde a sua concepção nas tramas enredadas da medicina chinesa e do budismo Mahayana, marcantes durante os primórdios da cultura japonesa.

No entanto, é importante perceber que o Ankoku Butô não foi

uma experiência isolada, contando com a cumplicidade de outros eventos conhecidos como os teatros Angura (do inglês *underground*), a arte de obsessão, o movimento Anforumeru (do francês *informelle*), as ações performáticas dos grupos Gutai e Mono-ha (A Escola das Coisas), entre tantos outros eventos, por vezes, inomináveis. Não apenas o Butô, mas muitos desses manifestos artístico-filosóficos apresentaram novos treinamentos, o que no contexto da cultura japonesa significava, antes de mais nada, novos corpos e novos pensamentos.²

O corpo no Butô

Para Hijikata, a expressão era o nome daquilo que esqueceu a sua origem. Como ato, a origem surgiria no momento da sua própria impossibilidade e a expressão designaria uma espécie de secreção. Nesse contexto, a origem nunca seria preexistente ao ato, e sim por ele secretada, expressa, criada. Assim, a secreção seria sempre produzida por um corpo sem intenção nem vontade, como uma produção intransitiva parecendo um derramamento de si mesmo, distinto de qualquer forma e de qualquer produto. Essa secreção informe que emerge de si mesma, porque é fruto de uma auto-secreção, colocaria em jogo a própria idéia de origem e de raiz, assim como a noção de corpo como instrumento de alguma coisa, algo pronto ou dado.

Por isso, o corpo no Butô é sempre processo, inacabado, pe-

Reprodução



Hijikata: "Alguma coisa nasce e não sou ele, nem meu produto, mas uma ocorrência"

recível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise de identidade. O corpo que dança Butô implode a noção clara de individualidade, mas guarda ambivalências. Ao mesmo tempo em que não é um sujeito monolítico e controlador, mas

permeável aos ambientes onde luta para sobreviver; ele se apresenta absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe

à forma e vice-versa, num *continuum* que segue sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente. A ambivalência faz parte da sua construção e o torna único, na medida em que é fruto de um treinamento específico para disponibilizá-lo, o que exige anos de dedicação.

Hijikata abominava a imprecisão, a falta de rigor. Repetiu inúmeras vezes em vida a preferência pelo balé clássico (nutria grande admiração por Nijinsky), ao invés de *happenings* que considerava sem sentido. Assim, o conceito de ato como secreção marcará, muitas vezes, as suas coreografias com movimentos rápidos e violentos como expressões que acontecem quando um ato nos transpassa brutalmente antes que tenhamos tempo de puxar a respiração. Nas suas próprias palavras: “Alguma coisa nasce e não sou eu, nem meu produto, mas uma ocorrência”. O retorno ao lugar desconhecido marca o estado de onde emerge a dança. Mas para organizá-la é preciso construir um treinamento cujo ponto de partida é colapsar o dado *a priori* em função de um novo experimento passível de sistematização, mas sem engessamento.

Na mesma época em que Hijikata começou a elaborar os seus primeiros experimentos, o poeta Takiguchi Shûzô, considerado o grande artista surrealista japonês, submeteu a língua japonesa a “torções” não habituais. Perverteu a gramática e toda e qualquer ordem preestabelecida.

Hijikata fez o mesmo com o corpo, testando o que pensadores franceses chamariam de corpo sem órgãos (Antonin Artaud), anagramas anatômicos (Hans Bellmer) e informe (George Bataille). A chave estaria no “abrir-se para o outro”.

Transcrições de linguagens

De certa forma, tratava-se de um exercício de deslocamentos e transcrições de uma linguagem para outra. Assim, da mesma forma que Hijikata reconhecia a autonomia de uma mão, como sujeito de si mesma, Takiguchi falava em papéis separados, às vezes opostos, na relação entre a mão, as cordas vocais e a caneta, autônomos e, por vezes, intercambiáveis. Os dois artistas estavam interessados no ato que voltava para si mesmo (ação da mão, do torso, das vísceras), vinculado a um lugar de desaparecimento ou impossibilidade. Um lugar que se transformava, cada vez mais, na sua própria sombra.

Hijikata achava que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que, ao repeti-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deviam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas habituando-se às suas possibilidades. Dessa forma, o corpo inteiro poderia se tornar uma

arma mortal para fazer um movimento particular. Como se todos os tendões se rompessem de uma vez, fazendo um acompanhamento sonoro.

Pode-se perceber que, ao contrário do que a visão estereotipada do Butô tem suscitado, sobretudo fora do Japão, o corpo do Butô nunca foi necessariamente suave, lento, transcendente. A tensão era a característica mais marcante de Hijikata e a estratégia mais evidente para investigar o colapso do corpo. Essa qualidade tensionada, de fato um estado primário do Butô, evidenciava a preferência do artista para eliminar todos os movimentos ornamentais e trabalhar com contrastes fortes entre formas simples. Os contrastes engendravam a ação.

Na década de 1960, para elaborar uma nova anatomia, testou as extremidades do corpo, em *Shushi* (*Semente*), apresentado como uma referência explícita ao *jazz*, que havia sido uma das suas primeiras formações em dança. Os dançarinos trabalhavam uma postura em que só se viam as costas e as plantas dos pés. Uma existência imóvel com movimentos invisíveis a olho nu. Mais tarde, surgiram movimentos que percorriam o corpo. Ele já experimentara essa dinâmica em 1957, trazendo para o seu corpo algumas movimentações observadas na obra da coreógrafa Katherine Dunham, relacionando o *jazz* e a cultura negra ritual. Na época, Hijikata havia pintado seu torso de negro, fazendo um movimento que ia de baixo para cima do estômago, como um objeto es-

tranho que promovesse um movimento peristáltico.

Mergulho no corpo

Outra peça na qual Hijikata vai explorar diferentes recortes do corpo é *Antai* (*Corpo obscuro*). Nesse caso, interessava a “parte obscura” que não seria um pedaço específico do corpo, mas teria a ver com a consciência e o reconhecimento de que nem tudo que ocorre no corpo é controlado pela mente e que “o tempo das sombras é como o negativo do esclarecimento da lógica”. Em *Antai*, Hijikata jogou com efeitos de contraste, de inversão e colisão entre coisas. Ele parecia mostrar que expondo o corpo surgiria algo obscuro, ou seja, jogando tudo para fora seria possível mergulhar mais profundamente dentro do corpo. Ele passa a fazer jogos violentos e incita o corpo a enfrentar as crises que o habitam. A estratégia é permanecer heterogêneo frente a fusões com a comunidade, tornando-se extremamente consciente da alteridade. Hijikata permaneceu fiel a essa atitude até a sua participação como coreógrafo no filme *Gisei* (*Vitima*), de Donald Richie, que foi uma produção em preto-e-branco, realizada em 1959. Há uma cena de dança coletiva em torno da qual um personagem é humilhado e executado pelo grupo, depois de se tornar palco de todo tipo de matéria abjeta, o que abriu novas possibilidades de experimentação para o Butô no

campo da investigação da matéria abjeta e das discussões de poder que envolviam o corpo.

Outro exemplo da sua experimentação de colapso do corpo foi *Anma* (também conhecido como *O massagista cego e uma história do teatro para sustentar o amor*), criado em 1963. Hijikata usou como espaço principal o prosaíco, deixando claro, desde o início, que o mais interessante para seu experimento seria o “entre-lugar”. *Anma* estava voltado ao ato de amassar, de manter os músculos contraídos e, ao mesmo tempo, se masturbar. Um ato de amor que partiria de uma imagem, de uma representação imaginária. Como se o objeto de amor não pudesse ter uma existência concreta, mas habitasse sempre o território imaginativo onde nascia o erotismo, de acordo com George Bataille. É nessa representação imaginária, resultado de uma elaboração pessoal do sujeito que se realiza um tipo de amor somente durante o tempo em que o corpo tem consciência. Ele vai desenvolver vários tipos de ação durante o espetáculo partindo dessa idéia.

Elemento perversor

A partir desses diferentes exemplos, fica claro que a dança para Hijikata e outros artistas da época era esse elemento perversor da ordem estabelecida e dos movimentos úteis. Uma espécie de imaginário criminal que não seria possível sem uma cumplicidade primária com a

literatura de Genet. Não se sabe ao certo quando ele conheceu a obra de Genet, mas a tradução para o japonês do famoso *Journal du voleur* apareceu em 1953, feita por Asabuki Sankichi. Em Genet, a experiência de uma fusão intensa entre o seu próprio corpo e o de outro não pode ser plenamente vivida a não ser no gesto de amor de um morto. Esse gesto, por meio do qual uma zona de obscuridade esvai de um corpo, são trevas reencontradas, uma vez que a identificação com o outro é impossível e a escuridão se torna inevitável.

Hijikata tentará trabalhar esses conceitos para estabelecer novos modos de comunicação com a platéia e com o corpo, num sentido cada vez mais específico. A partir da década de 1970, decide dedicar-se mais à coreografia e à sistematização de um método de preparação de jovens artistas do que à atividade de dançarino. Dá início também ao projeto *Tôhoku Kabuki*, com-

Hijikata achava que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que, ao repeti-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deviam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas habituando-se às suas possibilidades.

posto por várias peças de dança trazendo referências de toda a sua pesquisa: a rica iconografia de imagens que trafegavam por pintores diversos (Klimt, Picasso, Wols, Schiele, da Vinci e muitos outros), marcas do cotidiano (rachaduras em muros, corvos, atletas, fotografias de família etc.), poemas, onomatopéias, esquemas de natureza morta e assim por diante.

Desses cadernos de pesquisa nasce o chamado Butô-fu, um sistema de notação de movimentos com base em metáforas que, na segunda metade da década de 1990 (dez anos após a sua morte), foi sistematizado por alguns de seus mais importantes alunos, como Waguri Yukio, que chegou a organizar parte do material no CD-ROM Butô-fu ou as palavras do Butô.

O estar-no-mundo

Mas a grande contribuição do Butô não parece estar no modelo estético que acabou se estabilizando, sobretudo após a divulgação pelo mundo ocidental, nem tampouco na metodologia inacabada de Hijikata, relida por seus discípulos. Como tem ocorrido com outras experiências artísticas em culturas diversas, aquilo que no decorrer do processo evolutivo apresenta-se como padrão, tende a envelhecer se compreendido como um produto ou resultado final suspenso no tempo. Há quem diga que, sob este viés, Butô não existe mais nem no Japão, nem fora de lá. Uma vez transformado em produto para ex-

portação, o processo desaparece e junto com ele a história, os manifestos, as questões.

A proposta deste artigo é mostrar que a pesquisa pode ganhar outra dimensão se reconhecermos que o legado mais importante desse período está no pensamento engendrado por toda uma geração de artistas japoneses. Sobretudo entre 1960 e 1970, eles trabalharam as ambivalências do que significa estar-no-mundo a partir de questões do tipo: dissolver o si mesmo e garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo, testar o informe e construir mediações ainda não experimentadas com o ambiente, desautomatizar o organismo e permanecer vivo, excretar a expressão e habitar o vazio da morte, perverter a motricidade comum e recriar os movimentos não controláveis, subverter o tempo.

O colapso do corpo japonês teria começado, portanto, com a implosão do nacionalismo exacerbado no momento em que a comunidade artística e intelectual tomou consciência da presença do outro, que tinha, de fato, muitas faces. A do inimigo, a do objeto de desejo, a do estranho e a do estrangeiro que, surpreendentemente, poderia ser também a própria face, o próprio corpo que, em conexão com novos estados de existência, havia se transformado e não cabia mais nas antigas vestes, nos modos e costumes do Japão tradicional. Como nada é simples e determinista, idas e vindas ao passado acontecem

incessantemente. Olhar para trás com olhos contemporâneos, significa repensar conceitos e pressupostos, mas jamais apagar a memória. Trata-se principalmente de aumentar a complexidade e a diversidade de experiências e não de substituir o antigo por algo supostamente novo.

No Ocidente, as pesquisas sobre dança, teatro e performance vinham explorando há séculos o que se mostrava como o paradoxo mais radical do corpo: o fato de existir para desaparecer. No entanto, no Japão há evidências de que o desaparecimento das coisas e do corpo nunca representou um grande problema. O sentido da permanência não é o da permanência das coisas em si mesmas, e sim o das qualidades de sensação. Isso porque, a transformação inevitável garante, de certa forma, a continuidade de alguns traços. Neste sentido, o colapso do corpo japonês após a Segunda Grande Guerra ilumina experiências anteriores e evidencia, já no começo do Kabuki dos séculos 16/17, um vestígio dessa mesma desconstrução, a partir do laboratório de deslocamentos (*mitate*) testados no corpo, da própria origem etimológica das ações de perversão ou torção (do extinto verbo *kabuku*), de um devir (*onnagata* e o ser mulher) que se organiza como exercício de imitação de uma natureza de existência (*monomane*).

O ator, ensaísta e pensador francês Antonin Artaud, de acordo com os escritos de Hijikata, foi uma das mais importan-



Hijikata incita o corpo a enfrentar as crises que o habitam

tes fontes do Ankoku Butô e de diversas experiências da época. Em 1946, após nove anos de internação, ao sair de Rodez, afirmou ouvir vozes que não eram do mundo das idéias, pois “onde estava não havia mais o que pensar”. Esse lugar de não-pensar idéias de outro mundo marca

definitivamente a investigação do corpo no trânsito entre Japão e Ocidente. A partir dessa discussão, organizada nas bordas entre a lucidez e a insanidade, que seria também a ponte entre o corpo vivo e o corpo morto, iluminava-se o enfrentamento da finitude. Muitas passagens

e entre-lugares passam a ser trilhados e o pensamento, neste viés, tornou-se irreversivelmente o pensamento do corpo. Nem sempre consciente. Nem sempre controlado.

Dualidades do corpo

A constatação dos artistas-pesquisadores que investigaram os vínculos e processos migratórios entre Ocidente e Oriente, assim como as diásporas do conhecimento, acabam remetendo à noção do filósofo Baruch Espinosa de que “a mente humana é a idéia do corpo humano”. Assim, apontaram para a implosão das dualidades, ainda presentes no imaginário comum, a partir do qual Oriente e Ocidente se dividem em entendimentos opostos do corpo: uma ancestralidade oriental, voltada ao corpo emocional e uma modernidade ocidental, voltada ao corpo racional, cartesiano. Nas intermediações propostas por artistas-pensadores, como Artaud, Hijikata e Genet, trata-se, antes de mais nada, de um treinamento que aposta em um atletismo afetivo.

Esse treinamento dos afetos dizia respeito às modificações do corpo por meio das quais o poder ativo é aumentado ou diminuído, ajudado ou constrangido e, simultaneamente, às idéias de tais modificações. Em termos evolutivos, o neurologista António Damásio explica, relendo Espinosa à luz da história da ciência, que o aparecimento dos sentimentos só

O colapso do corpo japonês teria começado com a implosão do nacionalismo exacerbado no momento em que a comunidade artística e intelectual tomou consciência da presença do outro, que tinha, de fato, muitas faces. A do inimigo, a do objeto de desejo, a do estranho e a do estrangeiro que, surpreendentemente, poderia ser também a própria face, o próprio corpo que, em conexão com novos estados de existência, havia se transformado e não cabia mais nas antigas vestes, nos modos e costumes do Japão tradicional.


foi possível quando os organismos passaram a possuir mapas cerebrais capazes de representar estados do corpo. Por sua vez, esses mapas organizaram-se por que eram imprescindíveis para a regulação cerebral do estado do corpo, sem a qual a vida não poderia continuar. Isso significa que os sentimentos não dependiam apenas da presença de um corpo e da presença de um cérebro capaz de representar o corpo, mas estavam vinculados à existência prévia de dispositivos de regulação da vida que incluíam os mecanismos de emoção e de apetite. Sem a existência de todos esses dispositivos regulatórios é bem possível que nada houvesse de interessante para sentir, uma vez que a origem de todo esse processo está na emoção e em seus alicerces, e o sentimento nunca pode ser entendido como um processo passivo. O que Damásio

propõe é que aquilo que sentimos se baseia em um padrão de atividade de regiões cerebrais somatossensitivas. Se essas regiões não estivessem disponíveis, nada seríamos capazes de sentir.

Segundo o grande diretor de teatro Angura japonês Suzuki Tadaishi, essa ponte entre o dentro e o fora do corpo já era uma chave importante para o Nô (o mais famoso teatro clássico japonês). Ou seja, o ponto de partida sempre foi a capacidade de apresentar uma forma específica da arte no corpo do ator, de modo inseparável do ambiente onde ele a havia construído. Nesse sentido, o Nô apresentaria uma contemporaneidade absoluta em seu fazer, treinando o ator para operar dispositivos regulatórios da vida nas conexões com o ambiente.

Assim, o colapso do corpo a partir dos treinamentos nascidos das experiências de meados do século 20, trouxe à luz discussões presentes na filosofia e na biologia, indagando o que é e como se experimenta o estado de ser vivo. O que colapsa o corpo, neste viés, são as fórmulas prontas. O engessamento do saber descolado do fazer. A lembrança dessas experiências não pode ser como “a de todos os mortos que se acumulam na vida de um homem – uma vaga impressão deixada no cérebro por sombras que ali caíram em sua rápida e última passagem”, como diz o personagem antológico de Joseph Conrad em seu *O coração das trevas*, de 1902.

São portas que se abrem e escadas que se internalizam não para

propriamente conhecer ou nomear as profundezas do corpo, mas para assim derramá-las, a cada ação, como se fossem as últimas. 

Notas

- 1 O kokutai era entendido como a essência nacional, a essência da cultura japonesa.
- 2 O filósofo Yuasa Yasuo (1987) explica que a noção de corpo no Japão sempre foi equivalente a treinamento do corpo. Não se trata de uma instância de qualquer outra natureza.

Bibliografia

- ASLAN, Odette (org.). *Butô (s)*. Paris: CNRS Éditions, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. L&PM pocket, vol 81, 1998.
- DAMÁSIO, Antônio. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GREINER, Christine. *Butô, pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- _____. *O corpo, pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- TATSUMI, Hijikata. *The words of butoh*. Trad. de Kurihara Nanako. The Drama Review. TDR 165. spring 2000.
- IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of memory, narratives of war in postwar Japanese cultures, 1945-1970*. Princeton University Press, 2000.
- LUCKEN, Michael. *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann Éditeur des sciences et des arts, 2001.

Christine Greiner é doutora em Semiótica pela PUC-SP, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. greinerchristine@hotmail.com

浮世 Ukiyo: poética de um mundo flutuante

MADALENA NATSUKO HASHIMOTO CORDARO
コルダロ。マダレナ夏子橋本

Após a derrocada do período Edo (1603-1868), as produções artísticas tomam impulso e impressionam o Ocidente. Além do haikai, as estampas ukiyo-e são as que mais fascinam, pela sua visualidade e especificidade técnica.

komakai! komakai! - Tão pequeno! tão sutil!

De uma conceituação eivada de tintas budistas que tentavam consolar, pelos desmandos de inúmeras guerras internas no Japão, o “mundo efêmero”, triste, lúgubre e soturno de *ukiyo* 憂世 dá lugar, após a hegemonia de uma das inúmeras casas de guerreiros samurais a disputar pelo poder supremo, a um outro conceito de efemeridade, desta vez grafado com ideograma homófono, *ukiyo* 浮世: da depressão pelo passar do tempo, que tudo faz decair, à fruição de seus prazeres temporais. Tal jogo semântico de base fonológica deixa já entrever um caráter lúdico e jocoso que vai caracterizá-lo.

A idéia do mundo flutuante vai se materializar em tópicos bem-

definidas e relacionar linguagens artísticas, numa extensa rede de relações que se tecem nas cidades que crescem a partir do século 17. Muitas vezes de caráter “jornalístico” (em uma época em que a notícia ainda não existia enquanto tal), ou de descrição prosaica ou poética de usos-e-costumes de citadinos e provincianos, o mundo flutuante tem como seu primeiro eixo as organizações urbanas das áreas-de-prazeres e de teatro. Porém, ramifica-se nas mutantes estradas e suas crescentes vilas, recebendo, ao passar do tempo, influxos de pensamentos e modos artísticos contemporâneos mais eruditos, e deixando-se também permear pelos ícones da tradição literária e visual.

Compreendido posteriormente, quando o “agora já é passado”, a produção dos citadinos é

elevada à categoria de arte somente após a derrocada do período Edo (1603-1868), dominado política e economicamente pelo xogunato Tokugawa, e, segundo é conhecido, por esforço de uma recepção ocidental (o professor de história da arte na Universidade de Tóquio, Ernest Fenollosa, empreendeu estudos pioneiros a favor do que compreendia ser legítima arte, ainda que popular, em oposição à patrocinada pela aristocracia e pelo xogunato.

É imprescindível também referir-se ao entusiasmo que as

Este artigo propõe algumas reflexões desenvolvidas numa palestra proferida pela autora no Instituto Tomie Ohtake, em 2002. Uma bibliografia completa encontra-se no livro da autora: *Pintura e escritura do mundo flutuante*: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e, Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi. São Paulo: Hedra, 2001.

estampas xilográficas causaram nos pintores impressionistas e os novos parâmetros trazidos pelas artes do mobiliário japonês para a indústria por designers da Bauhaus e do *art-nouveau*. Pois a rígida estratificação social (*shi* 侍 samurais, *nô* 農 agricultores, *kô* 工 manufactureiros ou artesãos, *shô* 商 comerciantes) confinou o surgimento da nova classe dos cidadãos (*chônin* 町人), composta mormente por comerciantes e artesãos, a uma ilegitimidade concorde à filosofia neoconfucionista oficial, conquanto tenha sido muito prolífica sua produção cultural, e assim continuou ocorrendo quando novas elites se organizaram.

Para se compreender a retórica que cerca as áreas-de-prazeres (*yûri* 遊離 ou *kuruwa* 郭) deve-se levar em conta não somente sua oficialização – que levou a uma organização sofisticada e muito hierarquizada –, mas também a não-vitimação de serviços de jogos amorosos que não encontram tradução em línguas ocidentais: cortesãs, prostitutas, sodomitas e pederastas são certamente signos negativos, que não fazem justiça à adoração e respeito de que foram alvo os *performers* superiores de casas de chá e de teatro *kabuki* 歌舞伎.

Ressalta-se, ainda, como grandes motores para o surgimento de novas tópicas e modos de pintar e escrever relativos a um “mundo flutuante”, o édito xogunal que tornava obrigatória aos senhores locais a perma-

nência periódica na cidade de Edo (*sankin-kôtai* 参勤交), que acabou por resultar em grande número de viagens internas, primeiramente pelos grandes, depois pelos mais comuns vagabundos andarilhos, já que o contato com nações exteriores ficara proibido, com exceção da permanência de comerciantes holandeses e chineses da ilha de Deshima, em Nagasaki. Foi por essa ilha artificialmente construída em Nagasaki, pois, que penetraram conhecimentos de outros mundos que não o “flutuante” (o enciclopedismo, as ciências físicas e médicas, as tópicas sobrenaturais, os romances góticos significados).

Artistas do “mundo flutuante”

Já bastante reabilitado recentemente, o período Edo não tem sido mais interpretado como tendo sido uma época fechada, de moral estritamente dominada por idéias neoconfucionistas e chauvinistas. Tal mudança muito se deve a estudos dos anteriormente desprezados artistas do “mundo flutuante” e suas produções prenhes de riso, de jogos de ocultação e decifração (lingüística e visual), de dedicação a novos procedimentos com releituras da tradição.

Entre as produções artísticas que mais impressionaram o Ocidente encontra-se a forma poética *haikai* 俳諧 (ou, mais apropriadamente, *haiku* 俳句), à qual corresponde grande parte de recursos também presentes nas estampas

e nos escritos dos cidadãos, especialmente a elevação do banal enquanto tópica. Menos conhecidos, mas enormemente praticado pelos cidadãos de várias extrações, o “poema-louco” 狂歌 e o “poema-ocasião”¹ 川柳 aguardam mais difusão entre nós.

Sem dúvida, por seu alcance sígnico, as estampas *ukiyo-e* são as que mais fascinam, pois aparentemente são pura visualidade. São, também, as mais acessíveis, visto ter sido numerosa sua produção, pois inserida no primeiro *boom* editorial no Japão, o qual foi semelhante à revolução que a prensa de Gutenberg ocasionou na Europa. Justamente por sua especificidade técnica enquanto estampa colorida com pigmentos à base de água, o que lhes proporciona sofisticação colorística e rapidez de execução, e enquanto mestria diferenciada do trabalho de cada artesão envolvido na produção, as estampas encantaram, num primeiro momento, enquanto obra-de-arte que não distinguia idéia de matéria.

Uma distinta divisão de trabalho foi sendo desenvolvida à medida que as imagens foram se tornando mais sofisticadas: os idealizadores, pertencentes à baixíssima extração dos comerciantes, são chamados *hanmoto* 版元 e controlam o processo todo da edição de estampas e livros, desde o contrato do pintor até o acompanhamento da fabricação e comercialização, sendo não raro também poetas e escritores. Os pintores, *eshi* 絵師, uma vez



Aspecto interno do Teatro Itimura-Za; Massanobu Okumura — Período Edo

tendo recebido o projeto do editor, fazem o desenho linear da composição das imagens em fino papel mino, com pincel *fude* e tinta *sumi* para que os entalhadores, *horishi* 掘師, cortem-nos em blocos de madeira (geralmente cerejeira silvestre, *yamazakura*). Uma vez executada a imagem-matriz linear, o pintor indica as cores e, após os devidos acertos, a oficina dos impressores, *surishi* 刷師, se encarrega da edição.

Muitos procedimentos foram inventados por esses trabalhadores anônimos (somente no século 19 começam a registrar os nomes de suas oficinas e editoras nas estampas), como o sistema

de registro que tornou possível a utilização de inúmeros blocos de madeira e, portanto, um maior espectro de cor, e, especialmente, a adequação de modos de pintar imprimindo ou de imprimir pintando que tanto caracterizam estampas de certos períodos, independentemente de o pintor ser Moronobu ou Hanbei, Harunobu ou Shigenobu, Hiroshige ou Eisei, Utamaro ou Shuncho, Kuniyoshi ou Kunisada. A complexidade de uma “indústria cultural” já se começa a fazer sentir, com seus dramas de atendimento a modas, presteza em inovações e instigação a novos objetos de desejo e consumo,

busca de estrelato e muita, muita riqueza possível.

Artes do tempo e do pensamento

De singelos livros em preto-e-branco, amarrados ao modo japonês, com narrativa e imagens de folha inteira que caracterizam os fins do século 17, numa obra que faz confluir o pintor Moronobu e o escritor Ihara Saikaku, assiste-se a um crescente domínio e diversificação em dimensões, formatos e procedimentos técnicos, sendo cada achado proclamado, cada novidade almejada, cada trocadilho apreciado. E a produção é

Nesse labirinto de signos caros aos praticantes dessa nova modalidade de produção editorial, surgem como novos profissionais os pintores-das-cidades, machi-eshi 町絵師 (grande parte deles desenha para estampas) e escritores de narrativas leves, ligeiras, muitas vezes cômicas, outras instrutivas e, ainda, informativas. Eles passam a ser remunerados por sua produção por um público anônimo e sempre fiel a novidades e surpresas.

grande, não somente na imagem e na letra, como também nas artes do corpo e dos sons.

Pululam definições e conceituações quanto a gênero, tópica, forma, em um sistema complexo de adoção de nomes artísticos efêmeros tão mutantes quanto a moda no vestuário, no penteado, nos objetos, nos jogos, na verve lingüística, nas artes do tempo e do pensamento.

Para os fabricantes de papel, a composição de fibras de diferentes raízes e arbustos é segredo e motivo de orgulho, e, quando voltadas a estampas, as folhas são denominadas segundo sua finalidade: *ôôban* 大大判 (estampa-muito-grande), *ôban* 大判 (estampa-grande), *chûban* 中判 (estampa-média), *ko-ban* 小判 (estampa-pequena), *hashira-e* 柱絵 (pintura-pilar), *ichimai-e* 一枚絵 (“pintura-uma-folha”), *nitsugi* 二次 (“dois-seguidos”, díptico), *mitsugi* 三次 (“três-seguidos”, tríptico). Não somente nas folhas

de fibras de amoreira silvestre, *kôzo*, destinadas a serem estampados, mas também nas que se destinem a suporte de poemas e pinturas a *sumi*, ou a refinadas embalagens, ou em usos lúdicos de dobraduras rituais ou de entretenimento, até mesmo a vestuário, a grande arte do papel, no período Edo, se desenvolve em vilas e se sofisticava pelas minudências de procedimentos e segredos hereditários.

Classificações das estampas

Para os impressores, o efeito final da estampa deve também receber classificações diferenciadas: *sumizuri-e* 墨摺絵 (“pintura-impressa-sumi”) nomeia as estampas preto-e-branco do período inicial; *tan-e* 丹絵 (“pintura-tan”), as preto-e-branco pintadas à mão, com predomínio de tons alaranjados, sendo chamadas depois, com os acréscimos de tons carmesins, verdes e azuis, *beni-e* 紅絵; as estampas *beni-zuri-e* 紅刷絵 (“pintura-impressa-carmesim”) incluem já blocos impressos de verdes e azuis; *urushi-e* 漆絵 (pintura-laca) trazem a impressão de *sumi* sobreposta pelo aglutinante *nikawa* 膠, que lhes dá um brilho semelhante ao da apreciadíssima laca; *surimono* 刷物 (“coisa-impressa”) nomeia as feitas especialmente sob encomenda, para convites e anúncios particulares; *nishiki-e* 錦絵 (“pintura-brocado”) refere-se às estampas multicoloridas em geral; *ai-e* 藍絵 (“pintura-azul”), as impressas em muitas tonalidades de azul-índigo importado

de Berlim; *aka-e* 赤絵 (“pintura-carmesim”) as impressas em muitos tons, mas com predomínio de carmim e, finalmente, *benigirai-e* 紅嫌絵 (“pintura-anticarmesim”), em resposta à proibição xogunal de expor ricas e sensuais cores, impróprias à ostentação de classe tão baixa.

O descobrimento de novos procedimentos não implica, obviamente, o abandono dos anteriores, assim como nos dias de hoje, em que se contam com recursos editoriais notáveis, editam-se ainda livros em papéis inferiores e de encadernação deficiente, pois largamente acessíveis.

Entretanto, para orgulho dos impressores, outras nomenclaturas se fazem presentes, destarte devido aos modos e procedimentos no processo de impressão. *Ichimen-zuri* 一面刷 (impressão-em-um-lado) é, quase que unanimemente, finalidade última da estampa ocidental. *Ryômen-zuri* 両面刷 (impressão-nos-dois-lados) explora a transparência das folhas de papel e o caráter aquoso das tintas que penetram nas fibras. *Ushiro-zuri* 後刷 (impressão-por-trás) revela o reverso como verso. *Baren-suji* ばれん筋 (veios-do-baren) brinca com texturas à primeira vista deficientes destarte tornadas linguagem. *Goma-zuri* ごま刷 (“impressão-gergelim”), talvez inicialmente um acidente, se soma a contraste de efeitos de cores sólidas e pontilhadas. *Kara-zuri* 空刷 (“impressão-vazia”, relevo sem tinta) joga com a tridimensionalidade que somente um papel de fibras longas

poderia proporcionar. *Jitsubushi* 自潰 (fundo-todo-impresso) é resultado do uso consciente dos espaços vazios. *Kira-zuri* きら刷 (impressão-de-pigmento-de-conchas) acrescenta mistério, brilho e profundidade. *Kingin-zuri* 金銀刷 (impressão de pigmentos metálicos) dialoga com o poderio econômico dos cidadãos. *Bokashi* ぼかし (gradação) interpreta a perspectiva pela cor. *Atenashi-bokashi* 当てなしぼかし (gradação-conforme-áreas) interpreta o volume de certas áreas. *Nuno-bokashi* 布ぼかし (gradação-por-tecido) seca a aquosidade das gradações. *Hitosuji-bokashi* 一筋ぼかし (gradação-em-uma-linha), utilizado em todos os horizontes de estampas de vistas-famosas, em índigo, amarelo ou vermelho, se torna a vedete dos impressores, novatos ou experientes e se torna efeito essencial de todo um gênero e época. *Itabokashi* 板ぼかし (gradação por gravação nos blocos) mostra que os entalhadores também se esmeravam na luta por novidades. *Musen-zuri* 無線刷 (impressão sem linhas de contorno) tenta libertar a cor de sua submissão à linha que caracterizam o desenvolvimento do desenho japonês de linhagem *yamato-e* 大和絵. *Suminagashi-zuri* 墨流し刷 (impressão misturando óleo à tinta *sumi*) copia capas de livros ocidentais. *Gofun-zuri* 胡粉刷 (impressão misturando *gofun* que resulta em efeito oxidado) traz o tempo para a bidimensionalidade. *Nunome-zuri* 布目刷 (impressão de textura de tecidos) já deixa quase antever o

processo da cologravura. *Sunago-zuri* 砂子刷 (colagem de folhas douradas no fundo) e *gofun-chirashi* 胡粉散らし (polvilhar/espirrar pigmento *gofun*) tentam democratizar a arte aristocrática de séculos anteriores, embora, proporcionalmente, continuem sendo os mais raros. Além de inventarem novos procedimentos, nota-se também uma adequação de já reconhecidos processos manuais de tratamento de superfície do suporte, podendo-se aproximá-los, muitas vezes, à monotopia, só que repetida e delicadamente controlada.

Diferentes edições de um mesmo conjunto de matrizes podem resultar, portanto, em estampas de efeitos díspares em atmosfera e poesia, sendo que a um impressor menos graduado decerto se atribuíam estampas mais baratas e menos importantes. Desprezadas em um primeiro momento, quando se buscava o refinamento máximo, as estampas mais populares têm encontrado amadores que nelas encontram a beleza de certa sinceridade ingênua.

Clássicos inspiradores

Alguns pesquisadores atribuem a criação de muitos desses procedimentos a determinados pintores: Harunobu teria inventado a estampa multicolorida para satisfazer uma audiência exigente de apreciadores dos preciosos calendários; Shunsho teria inventado a “pintura-pilar” como recurso que enfatiza o caráter *voyeur* de algumas de suas composições; Uta-

Reprodução



Ator Itikawa Monnosuke. Kiyonobu Torii — Período Edo

maro teria solicitado a não-impressão de um contorno em suas delicadas figuras-bonitas, depois de ter colocado cor na linha. Nunca é demais enfatizar que tal preleção privilegia o trabalho do pintor e de seu gênio individual.

A riqueza de procedimentos utilizados na impressão e no papel retoma um cultivo de sutis minudências notável já na obra *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻, um rolo de pintura com excertos de textos de Murasaki Shikibu, do período Heian. De fato, os clássicos tornam-se, nesse período, grande inspiração: o poeta Narihira na obra *Ise monogatari* 伊勢物語, os escritos da dama da corte Sei Shônagon na obra *Makurano sôshi* 枕草紙, os cem

O labirinto sógnico ainda se ramifica mais e mais, conforme penetremos em particularidades de pintores e escritores. Análises têm sido feitas setorizando-se a produção das estampas conforme suas referências: as estampas sobre peças e atores do teatro Kabuki, por exemplo, têm sido objeto de estudo.

poetas imortais selecionados por Fujiwara Teika. Também o período Kamakura-Muromachi é fonte de revisitações em inúmeras obras da dramaturgia do teatro de bonecos Bunraku e do Kabuki, que, por sua vez, também são representadas, à guisa de publicidade e memento, pelas estampas xilográficas. Já aponta a pesquisadora Darci Kusan² o caráter “barroco” que tal dramaturgia contém, e, guardadas as proporções, o mesmo se poderia dizer de certa parte de produção de estampas do período, especialmente as de fundo pseudo-histórico e de inspiração chinesa.

Nesse labirinto de signos caros aos praticantes dessa nova modalidade de produção editorial, surgem como novos profissionais os pintores-das-cidades, *machi-eshi* 町絵師 (grande parte deles desenha para estampas) e escritores de narrativas leves, ligeiras, muitas vezes cômicas, outras instrutivas e, ainda, informativas. Eles passam a ser remunerados por sua produção por um público anônimo e sempre fiel a novidades e surpresas, diferentemente da organização

tradicional, na qual famílias de nobres ou de samurais eram patrocinadores unilaterais.

Amalgamam-se a imagem e a letra de modo crescente, tomando o texto cada vez mais espaço entre as imagens, numa dinâmica tão variada que nunca chega a ser tediosa. Surge assim um novo conjunto de pintores representativos da classe dos cidadãos, sem o pedigree de possuir antepassados célebres – mais uma vez, “flutuante”, sem raízes –, embora nem todos tivessem sido oriundos da extração de comerciantes: a presença de samurais é notória, especialmente nas artes da escrita. Como o atestam a origem do poeta Matsuo Bashô e do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon.

Pintores inventam uma genealogia e um sistema hierárquico por meio de nomes/*gô* que referem estilos, sendo os mais conhecidos: Hishikawa, Sugimura, Sukenobu, Torii (Kiyonaga, Kiyonobu), Kitao, Okumura, Harunobu, Kitagawa Utamaro, Katsukawa (Shunsho, Shunro, Shunko), Tôshûsai Sharaku, Katsushika Hokusai, Utagawa (Toyoharu, Toyokuni, Kunisada, Hiroshige, Kuniyoshi, Yoshitoshi).

Um mesmo pintor assume inúmeros nomes, às vezes até ao mesmo tempo, ou retoma uma denominação já abandonada, em função da casa na qual entra como aprendiz, da tópica tratada, dos recursos visuais utilizados, da associação literária, de descobertas de novo estilo ou procedimento técnico e até das fases de sua vida. Sem incorrer em exagero, pode-se

notar que o material de pesquisa que tal procedimento proporciona já confundiu não poucos amantes da arte da estampa japonesa, que, assim, se encontra sempre aberta a novas interpretações e releituras.

Imagens narrativas

Os estudos se enriquecem ainda mais se somarmos às imagens a estrutura dos livros, que também se classificam segundo o aspecto físico, os temas centrais, os gêneros narrativos, não raro se interpenetrando e se espelhando. Desnecessário destacar a importância de sua análise pela contribuição ao entendimento de linguagens que mesclam imagem e letra, especialmente no caso das histórias em quadrinhos, *mangá* 漫画, ou mesmo na do cinema e da animação.

Do ponto de vista físico, os *akabon* 赤本, “livro-vermelho”, referem-se aos livros que contivessem narrativas voltadas para crianças e mulheres, produzidos por volta de 1675 a 1764. Os *kurohon* 黒本, “livro-preto” e *aohon* 青本, “livro-verde”, referem-se a versões simplificadas de *gunki monogatari* 軍記物語, narrativas de guerra oriundas do século 13, de recitação dramática *jôruri* 浄瑠璃 e de textos do teatro *kabuki* 歌舞伎, produzidos por volta de 1744 a 1751 ou, segundo outras fontes, de 1745 a 1770. Os *kibyôshi* 黄表紙, “livro-capamarela (na verdade, marrom)”, são fartamente ilustrados e se compõem em geral de romances satíricos, não raro eróticos, para adultos, e são associados

principalmente ao gênero literário *sharebon* 洒落本, tendo sido produzidos de 1770 a 1805. Os *gōkan* 合巻 aparecem a partir de 1807, sendo produzidos em série de pequenos volumes atados juntos, como diz o nome, contendo conteúdo romanesco e, por tratar principalmente de vinganças pela honra, são alvo de grande aceitação popular e passam a ser produzidos em grande escala, associando-se ao gênero narrativo *ninjōbon* 人情本. Importante salientar que, embora a tais formatos físicos se atribuíssem determinados gêneros literários e público-alvo, os pintores e escritores, e seus editores, para dissimular suas obras perseguidas pelo poder constituído, ou mesmo para se divertirem na invenção de enigmas, charadas e despistes, passam a produzi-las até sob a aparência ingênua de livros infantis ou genéricos de capa vermelha ou verde ou preta.

Ludibriando a censura

Se são rudimentares as primeiras estampas que acompanham o gênero literário *kanazōshi* 仮名草子 do início do período Edo, escrito principalmente em fonogramas *kana* 仮名 e voltado para os menos letrados – compondo-se, portanto, de histórias de fundo instrutivo, fins práticos e também de lazer, com muitos títulos reinterpretando narrativas do período anterior do gênero denominado *otogi-zōshi* 御伽草子 –, com o desenvolvi-

mento da narrativa, enriquecem-se as imagens.

Passando pela literatura do mundo flutuante, *ukiyo-zōshi* 浮世草子 e pelos “livros de cair na bebedeira” – trocadilho para *share*, 洒落 “chique, cheio de verve e estilo” –, de escritos pícaros e muitas vezes debochados do *sharebon* 洒落本, as estampas que acompanham as narrativas já estão multicoloridas, e seus produtores, destros e argutos artistas às voltas de ludibriar a censura imposta pelo xogunato e, acima de tudo, de se entreter ludicamente. O caminho trilhado por Ihara Saikaku era já o do humor, que se intensifica no gênero *kokkeibon* 滑稽本, livros cômicos aos quais se associa a obra de Utagawa Hiroshige. E como todo gênero tem seu contragênero, escritos mais sisudos ou melodramáticos também se fazem presentes, sob influxos da China, nos gêneros *yomihon* 読本, ao qual se associam muitas estampas de Hokusai, e *ninjōbon* 人情本, ao qual se associa a beleza adocicada das mulheres de Utamaro. Tendência da segunda metade do período Edo, a consciência de público se faz notar na segmentação de gêneros, o que continua a ser feito cada vez mais discriminadamente, como percebemos nos distintos gêneros da cultura pop contemporânea.

O labirinto sógnico ainda se ramifica mais e mais, conforme penetremos em particularidades de pintores e escritores. Análises têm sido feitas setorizando-se a produção das estampas conforme suas referências: as

estampas sobre peças e atores do teatro kabuki, por exemplo, têm sido objeto de estudo de inúmeros museus no Japão e na Europa. Mesmo no Brasil, a coleção *ukiyo-e* do Museu Moreira Salles, em São Paulo, composta de aproximadamente 300 itens, tem relação intrínseca com o repertório teatral: sua retórica só é esclarecida se relacionada a tramas de personagens e situações e, assim, mais apreciada. Como nos poemas escritos pelas damas e nobres da corte de Heian, nos séculos 10 e 11, a alusão e suas variações devem ser consideradas para que a fruição não “flutue”, perdida em (im)possíveis traduções. O procedimento *mitate* 見立, muitas vezes traduzido simplesmente como “paródia”, inclui além da sátira também a substituição poética, a atualização, a alusão, a metonímia, a metáfora, o trocadilho fonético e semântico. Pertencem, assim, também a este grupo de imagens, as que relacionam poemas e narrativas – embora, por vezes, sendo conhecidíssimas suas alusões, se prescindia do próprio texto e se construa uma poesia visual em estado puro: signos sem significantes, ou, em outras palavras, sistema organizado de signos segundo modos. Tal como nos quadrinhos, o desenho segue um padrão estabelecido *kagime hikihana* 鉤目引鼻 (“olhos-risco, nariz-gancho”) com sutis indicações de individualidades, sempre refinadas.

Tal prática também se nota nas estampas eróticas *shunga*



As quatro estações – Verão. Utamaro Kitagawa — Período Edo

春画 (“pintura-primavera”), com suas infinitesimais variações e humores, que nunca tornam seu estudo tedioso, como ocorre com grande parte de obras ditas pornográficas. Concorrem ditos da literatura clássica, atualizados no universo dos sentidos e das mores contemporâneas eivadas de humor citadino e ladino, sempre procurando tudo integrar, ainda que estranho, torpe, raro, intenso – enquanto tópicas.

Mesmo em relação às famosas vistas-famosas, *meisho-e* 名所絵, ou aos flores-e-pássaros, *kachô-*

ga 花鳥画, de Hiroshige, Hokusai e tantos outros nomes/gô, as alusões poéticas aos travesseiros-de-poemas *utamakura* 歌枕 praticadas na Era Heian revelam-se modernizados. A atualização, tanto da retórica quanto de seus conteúdos, aliás, é conhecido processo desde tal período e seus ecos na cultura japonesa de diferentes eras chegam a surpreender quando descobertos. Encontrar em uma cena do filme *Aino koriida* 愛のкориダ (O império dos sentidos, ou, literalmente, *Corrida do amor*), 1976, de Nagisa Oshima, a composição

de uma estampa erótica de Suzuki Harunobu (que também poderia ser de Hishikawa Moronobu, ou de Katsushika Hokusai, ou de Utagawa Kuniyoshi), como indica a pesquisadora Lúcia Nagib,³ nesse sentido, corresponderia a uma atualização para a modernidade de um já arquétipo, a um *mitate*.

Assim, ao flanarem pelas “cidades-baixas”, reduto de citadinos e de suas atividades vivazes, profusos aromas, sabores e cores invadem os sentidos de muitos, até de samurais que, incapazes de resistirem a tanta opulência e minuidência, a eles se entregam, muitas vezes sob conflitantes e reveladores disfarces. 🇧🇷 🇯🇵

Notas

- 1 O poema senryû deve seu nome a Karai Senryû, poeta promotor do gênero, tornado popular graças ao artifício encontrado: competições abertas sob inscrições de poemas sob temas por ele dados (o primeiro verso), sendo atribuídos prêmios simbólicos e uma edição dos selecionados. Caracterizam-se por comentarem poeticamente efemérides do momento, terem teor cômico e serem instantaneamente compostos. Em termos formais, não se diferencia do haikai, em 17 sílabas, mas é livre de regras léxicas ou sintáticas e da dicção clássica.
- 2 In *Os teatros bunraku e kabuki*: uma visada barroca. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão & Perspectiva, 1993.
- 3 In *Nascido das cinzas*: autor e sujeito nos filmes de Oshima. São Paulo: Edusp, p.148-149.

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro é professora de língua e literatura japonesa no Departamento de Letras Orientais e pesquisadora e vice-diretora do Centro de Estudos Japoneses da USP.

mcordaro@uol.com.br

A cultura otaku e o corpo mortificado na rede

RACHEL ROSALEN

Garotos e garotas de todas as idades, imersos em uma aventura de prazeres sintéticos na rede e até prostituição dissimulada para ter acesso a bens caros, tomam os quarteirões vermelhos de Tóquio. Boa parte do erotismo no Japão está na imagem que se oferece ao olho do outro.

O gozo é, no inconsciente e na teoria, um vazio de significantes.

Nasio

Há uma relação direta entre o que poderia ser nomeado como o corpo mortificado na rede e o erotismo japonês. Entre as frestas das portas de correr e a transparência do papel de arroz, o prazer escópico e *voyerista* da cultura japonesa encontra na rede uma dobra a mais que desliza bem com seu modo de gozar.

Garotos e garotas de todas as idades, fãs de mangás e usuários de games, imersos em uma aventura onde os prazeres sintéticos constroem, em um ambiente simulado e protegido, uma saída utópica e romântica para as pulsões do corpo. Do mesmo modo, hoje, em Tóquio e outras cidades japonesas, uma outra parcela des-

ses mesmos garotos e garotas se prostituem para comprar objetos caros de consumo (*enjo-kosai*), sem que isso seja necessariamente reconhecido como prostituição. Adolescentes de colégio, meninas vestidas de enfermeiras e outras fantasias tomam os quarteirões vermelhos da cidade – não mais Yoshiwara, mas Shibuya, Kabukicho, Nishi-Nippori, Shin-Nakano e Roppongi com seus *S&M clubs*, além de vários outros. Mas não só. Também as telas dos inúmeros *pachinko* distribuídos pela cidade, dos games, dos *disk-sexo* são invadidos por imagens *pink*.

Assim, é possível afirmar que uma boa parte do erotismo no Japão está na imagem que se oferece ao olho do outro. A imagem que vem construída para fazer o outro gozar. Um gozo que vem nas frestas, dos olhos esgueirados

que se aventuram na obliquidade das linhas. Para isso, não precisa se tocar. Uma imagem sedutora, construída delicadamente para os olhos: o otaku bem o sabe quando se utiliza dessas imagens para obter quinhão de gozo. É preciso dizer que o gozo aqui está sendo entendido lacaneanamente, que não é prazer. Deve ser entendido como sintoma, um mais além do princípio do prazer, e implica, não o relaxamento que o prazer propõe, mas um aumento e acúmulo de tensão – uma tensão colada à própria vida, permanente e indelével.

Citando Lacan: “O gozo só se apreende, só se concebe pelo que é o corpo seja qual for a maneira como ele goza, ele só pertence a um corpo de gozar ou não gozar, ou, pelo menos, é esta a definição que daremos ao gozo.”¹ Nessa construção teórica, é sinônimo de corpo, de real e

de resto. Isso posto, esse corpo que goza nas frestas da rede, carrega consigo essa dose de tensão. Uma certa desilusão com relação à realidade e ao *modus operandi* do Japão da bolha, uma silenciosa revolta com as condições de trabalho na era da reconstrução-ocupação e suas questões corporativas resulta na procura do lugar de sujeito.

A virtualidade e o *cyber* espaço aparecem como uma terceira margem do rio. Enfrentar-se com o sistema é quase impossível em um país onde o lugar e o bem comum estão colocados à frente dos interesses individuais. A idéia de um “corpo nacional” aparece como um forte ícone da reconstrução, completamente identificado em um discurso militarista. Esse nacionalismo “aparentemente necessário” para a construção de um “corpo nacional” – dá origem a um corpo que por fim pertence ao Estado e não a si mesmo e mais uma vez reforça a anulação do lugar do sujeito. Mas é aí que as coisas se complexificam.

Otaku, em japonês, significa aquele que não sai de casa. Revela, na verdade, um universo que acontece na dimensão do privado, solitário no que diz respeito ao contato com outras pessoas, mas completamente conectado pela rede. Este é um universo que faz convergir o gosto pelos mangás e seus heróis, por uma sexualidade que poderíamos ler como bastante imatura, situada e refratada na passagem da adolescência para a fase adulta.

Como construir um lugar de sujeito nessa alienação com o gozo do *outro*, este *outro* imaginarizado e corporificado aqui como o Estado, os Estados Unidos e as grandes corporações?

A destruição da terra do sol nascente na Segunda Guerra, coroada pelos bombardeios norte-americanos de Hiroshima e Nagasaki, resultou em 55 bases norte-americanas, coincidentemente o mesmo número de reatores nucleares geradores de energia. É terrível saber que Okinawa abriga 25 dessas bases em seu reduzido – porém, bastante estratégico – território.

Resistência cultural

A declaração pública feita pelo imperador dizendo a toda a população do Japão que ele não era a representação de Deus levou todos os generais a cometerem harakiri. Eram cerca de 80 homens à frente do exército japonês. Esse fato, se, por um lado, retoma à idéia de honra dos samurais, por outro, estabelece uma linha de corte. Mesmo pessoas comuns, ao saberem do fato, também se suicidaram.

A devastação seguida da ocupação sofrida pelo Japão depois desse episódio terrível que foi a guerra e o final da guerra para o Japão, criou, no inconsciente de cada um e no imaginário coletivo japonês, um sentimento de castração, cujo reflexo é visível numa certa “infantilização da cultura” e dos seus ídolos mais populares do *layer* da cultura de massas. A resistência cultural,

como sempre, deu-se nas bordas, em experiências como a do teatro Angura, do Ankoku Butoh e outros movimentos da contracultura japonesa.

Entre o nacionalismo forçado da Ocupação e uma posição fascinada pelo dominador que trazia consigo a cultura pop norte-americana nasce a complexa posição do otaku.

Jogo aberto

Sinônimo de simulação (intensidade), a cultura otaku nasce na terceira era do simulacro apontado por Baudrillard, influenciada pela cultura pré-moderna do período Edo. É possível traçar uma linha entre os *Ukyo-ê* e as *Shungas* (xilografuras eróticas) e as personagens de mangá e animê, assim como os quarteirões vermelhos são visivelmente recriados nos games eróticos e os harakiri hoje podem ser agendados via rede. Mais uma vez a pós-modernidade se mostra sinônimo de simulação e a história linear passa a ser substituída por uma grande database, disponibilizada em um jogo aberto e interminável de combinações planas.

Hoje, qualquer um de nós pode buscar um site de suicídio na internet para encontrar uma companhia para se suicidar junto. Aqui não resisto a fazer uma livre-associação, puro deslizamento – embora se não possa deslizar, assim, sem consequências, de uma cultura para outra. Essa busca de um outro para se suicidar junto não seria puro Nelson Rodrigues? Em *Perdoa-me por me traíres*, Nelson coloca uma das

garotas do colégio, que freqüentavam a casa de moças de família (só para deputados), ao descobrir sua gravidez, demandando de sua melhor amiga: “Por favor, vamos morrer juntas, eu não quero morrer sozinha...” Analogias à parte, o que parece estar em jogo é uma prova final de amor.

Nesse ponto, vale dar um salto no tempo e citar um projeto das artistas, *Made in occupied Japan*. Uma das obras desse projeto é a performance que narra um encontro de uma prostituta (Bubu) com um soldado (americano) interpretado por Shimada. São imagens com uma narração em off, em que Bubu se pergunta sobre as consequências do pós-Guerra no Japão da bolha econômica.

I am a prostitute. I want to tell those who were and are prostitutes that is nothing wrong with you. What one needs to live can be decided only by oneself. Don't label us with theses adjectives – poor, brave. Strong, miserable, weak, ignorant, innocent, cunning, kind, wise, sensitive, stupid... (...) I am 37 years old, born and raised at the 'economic miracle' era in Japan. How can I form relationships with my 'parents' and 'grandparents' generations who experienced the war and the post-war era? What do they want to tell me and what don't they want to tell me? What I say maybe hurt their feelings, but I don't mean to deny their lives and the choices they made.

I don't want to force them to tell me about their past. I only want to know why they can't.²

Esse passado jamais enterrado, que se tenta fazer apagar, mas não pode ser esquecido, somado ao desenvolvimento de tecnologia (desde as primeiras câmeras fotográficas, as lentes, os supercondutores, a robótica e a nanotecnologia, a HDTV e os projetos de cibernética, desenvolvimento de interfaces e genética, geradores nucleares e a indústria dos eletrônicos e da telefonia móvel), tudo isso significou a entrada no mercado internacional dessa economia que só parou de crescer vertiginosamente no final da

década de 1990. E foi essa mesma tecnologia que permitiu que uma cultura se formasse em torno de seu uso: a cultura otaku.

Fetiche adolescente

Otaku, em japonês, significa aquele que não sai de casa. Revela, na verdade, um universo que acontece na dimensão do privado, solitário no que diz respeito ao contato com outras pessoas, mas completamente conectado pela rede. Este é um universo que faz convergir o gosto pelos mangás e seus heróis, por uma sexualidade que poderíamos ler como bastante imatura, situada e refratada na passagem da adolescência para a fase adulta.



Takashi Murakami, exposição em Nova York, 2005, “Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture.”

A rede hoje disponibiliza uma quantidade imensa de imagens eróticas e pornográficas. A pornografia é o exemplo mais concreto da idéia do prazer tratada como um objeto com um valor comercial. Pesquisas revelam que quase 60% dos *e-mails* trocados na rede são de conteúdo erótico.

Esse fetiche adolescente, de caráter bastante masturbatório, bem nos revela Takashi Murakami em *My lonesome cowboy*, de 1997, uma obra que contém referência explícita à discussão sustentada por Andy Warhol e a Jeff Koons sobre o pop e a cultura de massas. Murakami apropria-se e revela a sexualidade do mundo dos mangás e dos otakus. Nessa obra, uma escultura feita em polímeros bastantes brilhantes, com seus cabelos azuis e seu corpo impúbico, se diverte com o halo que seu sexo espirra e cria a sua volta. Sua “companheira” (Hiroku – o nome de uma meta-anfetamina altamente utilizada no pós-guerra), uma garota de peitos exageradamente grandes e redondos, mas sem genitais aparentes – diverte-se com o mesmo halo, do qual ela se apropria de modo seguro, infértil e infantil, utilizando-o quase como um brinquedo.

Paisagens simuladas

Essa sexualidade e modo de vida que se desenvolve em torno do imaginário dos desenhos, das miniaturas dessas persona-

gens dos games e filmes eróticos (*pink*), apresenta-se como uma saída para aqueles que vivem uma vida isolada, alienada ou que não alcançam a maturidade necessária para um relacionamento com um outro na esfera da realidade. A explosão da AIDS também contribui para esse processo, uma vez que sexo na rede é sexo seguro e à distância, restrito em uma apreciação solitária e alienada dentro de paisagens simuladas; um corpo liso, sem profundidade e descascado fora de sua condição do assunto. Um corpo eletrônico é um corpo sem órgãos: é um espelho do corpo, sem limites para a manipulação pelo desejo do *outro*. Na Internet opera-se sobre a falta dos limites: o corpo na rede é fragmentado, mas não castrado. A cidade drena para suas bordas com outros meios; embora nada substitua a prostituição nas ruas. O erotismo que marca o espaço físico da cidade e seu corpo tátil, desemboca também nos locais virtuais da rede. Resta-nos, portanto, pensar no corpo em suas condições contemporâneas, isto é, fragmentado e mediático, em uma territorialidade definida por um não-lugar e por seu relacionamento com a metrópole.

A rede hoje disponibiliza uma quantidade imensa de imagens eróticas e pornográficas. A pornografia é o exemplo mais concreto da idéia do prazer tratada como um objeto com valor comercial. Que é vendido? Por quê? E a quem? Pesquisas revelam que quase 60% dos *e-mails*

trocados na rede são de conteúdo erótico. No Japão, as estimativas da indústria do sexo fazem girar quatro trilhões de yens em um ano, uma quantia equivalente a todo o orçamento da defesa nacional.

Nessa perspectiva, um grande mercado se abre. Não que os quarteirões vermelhos sejam novidade no Japão. A história da pornografia nasce com a história das cidades. Desde Edo e muito antes até, quando Kyoto foi capital, essa cultura manteve – em áreas reservadas, porém sempre bastante numerosas – os locais para o prazer pago. No final de 1920, mais de 74.200 geishas trabalhavam em Tóquio. Antes disso, durante os anos em que as mulheres foram proibidas de trabalhar no teatro Kabuki (nos meados de 1800), os homens faziam às vezes das geishas. Muitos artistas de *Ukyo-ê*, como Utamaro e Hokusai, retrataram a vida desses quadriláteros em suas obras.

É o corpo obsoleto?

Esse imenso mercado sexual, que, para Nicolas Bornoff, está diretamente associado a uma suposta “falta de maturidade”, resulta da castração sofrida na Guerra e jamais elaborada, embora amplamente simbolizada. O que se desenha no pós-guerra a partir dessa falência é entendido por Bornoff pelo seu oposto. Ele atribui parte dessa causa ao fato de 30% dos casamentos serem, ainda hoje, arranjados pelos pais.

Mas esse fato sozinho não explica o surgimento do fenômeno otaku. Podemos dizer que se trata de um sujeito que vive na rede?

Fazer essa pergunta equivaleria perguntar se são, essa “realidade” e o corpo, obsoletos? A cultura otaku emerge de uma convergência de fatores. Talvez se possa dizer que a cultura japonesa gera esse ambiente que fertiliza a cultura otaku desde o final da Segunda Guerra, com a energia que teve de ser empenhada na reconstrução do país, com o desenvolvimento da indústria produtora de tecnologia e com a falta cada vez maior de tempo e espaço para a vida privada. O corpo plano dos objetos “super flats” (vide Manifesto *Super Flat*, de T. Murakami) e da estética kawaii Poku³ revelam uma bidimensionalidade de um corpo sem a densidade da morte, muito diferente do corpo e da poética japonesas do pré-guerra, que habitavam uma outra verticalidade e de alguns movimentos malditos da contracultura.

É praticamente impossível separar a indústria do prazer, a tecnologia e o mundo otaku. O sexo na rede por meio das próteses, das heroínas dos games e dos mangás, as *web cams* e os ambientes artificiais já haviam sido retratados por Yara Lee em *Prazeres sintéticos*. Concebido como um *road movie* eletrônico, o filme (rodado no início dos anos 1980) discute ambientes sintéticos, corpos sintéticos, identidades sintéticas e perspectivas sintéticas. Mais do que só o ambiente otaku, essa jovem cineasta brasi-

leira aborda a influência e o uso da tecnologia na vida contemporânea, em grande medida, no Japão. Vale lembrar que existe uma feira em Miami especializada em próteses e interfaces para essa experiência erótica na rede que alavanca uma grande quantidade de negócios ao redor desse tema e revela o quanto o mercado “sintético” pode ser promissor.


Mas, se estamos falando de *erotismo na rede e nos games*, é preciso lembrar que nem só de prazer vive o homem. Talvez muito pelo contrário: este corpo preso à sua simulação na rede trata de uma realização de prazer, mas de um gozo ligado à mortificação desse corpo.

Na Idade Média, religiosos católicos se autoflagelavam por trás do discurso da culpa – mas se não havia prazer aí, havia certamente gozo. Esse corpo, que começa a perder suas qualidades vitais, que sofre no limite da morte e que disto ainda, de quebra, obtém um gozo talvez dialogue com este corpo que goza na rede. Debilitado na sua energia e força de vida, transformado em um simulacro de corpo, distanciado do contato direto com outro corpo e toda a responsabilidade (ou não) que isto acarreta, o otaku se vê atrapalhado na rede de seus próprios sintomas alimentados e reforçados pelo mercado. A radicalização disso está em um misto entre o corte que a rendição japonesa provocou em sua cultura ancestral e nos valores que emergem decorrentes dessa perda.

Do suicídio em massa dos generais japoneses, que se referiam à idéia de honra na era dos samurais, aportamos aos *sites* de suicídio, um fenômeno cada vez mais freqüente no Japão.

Nove pessoas foram encontradas mortas hoje em dois carros nos arredores de Tóquio, no Japão, incidentes que a Polícia acredita fazerem parte de uma série de pactos de suicídios coletivos macabros. Primeiro, foram encontrados os corpos de seis jovens, três homens e três mulheres, todos com cerca de 20 anos, em uma caminhonete alugada, aparentemente asfixiados com monóxido de carbono depois de tomarem soníferos. A caminhonete estava estacionada em uma área rural na península de Miura, perto da desembocadura da baía de Tóquio, afirmou o porta-voz da Polícia. A asfixia, pílulas e vários escritos encontrados dentro da caminhonete alugada sugerem que foi suicídio, declarou a fonte. Poucas horas depois, os corpos de um homem e duas mulheres, com idades entre 30 e 40 anos, foram descobertos dentro de um automóvel em uma fazenda em Hihashi Izu, cerca de cem quilômetros ao sudoeste de Tóquio, em circunstâncias parecidas. No primeiro veículo, uma das notas encontradas dizia: “Estou cansado de viver, sinto muito”, informou a Polícia. Aparentemente, esses dois últimos suicídios fazem parte de uma série de pactos – feitos geralmente pela internet – que resultaram na morte de cerca de 50 pessoas desde outubro de 2004. Com 24,1 casos anuais de suicídios para cada 100 mil habitantes, o Japão tem o maior índice

desse incidentes no mundo industrializado, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS).⁴

Notícias como essa passaram a ser frequentes em um país onde a taxa de suicídio subiu 10% no último ano e atingiram o patamar de 34.427 pessoas. Obviamente, não são todos feitos pela busca de companhia na internet para tal fim. E nem se trata de dizer que a rede é responsável por tais fatos, o que seria um grande absurdo. É só uma ferramenta nova e poderosa em um momento, onde, para tais jovens, talvez não faça mais sentido o discurso da reconstrução sob uma ocupação econômica e militar e da alienação no trabalho. Estamos falando de uma geração, como notou Bubu, que não se reconhece mais nos valores das gerações anteriores e se encontra em um vácuo consumista em um Japão pós-bolha econômica. De uma geração que encontrou sua tecla ESC nas trilhas da simulação, dos prazeres sintéticos e do cyberspace. Afinal, quem precisa de realidade? 

Notas

- 1 LACAN, Jacques. In Nasio, J-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1 ed., 1993, p. 145.
- 2 Eu sou prostituta. Eu gostaria de dizer para aqueles que são prostitutas que não há nada de errado com vocês. O que uma pessoa precisa para viver pode ser decidido só por ela mesma. Não nos etiquete com esses adjetivos – pobre, bravo. Forte, miserável, estúpido, ignorante, inocente, esperto, amável, sábio, sensível, estúpido... (...) Eu tenho 37 anos, nasci e cresci na era do milagre econômico no Japão. Como posso

eu dar forma ao relacionamento com meus pais e com as gerações dos avós que experimentaram a guerra e a era do pós-guerra? O que querem me dizer e o que não querem me dizer? O que eu digo talvez fira os sentimentos deles, mas eu não quero negar suas vidas e as escolhas que fizeram. Eu não quero forçá-los a dizer-me sobre seu passado. Eu quero somente saber porque não o podem. (tradução Rachel Rosalen – *Ota Fine Arts Gallery and BUBU and SHIMADA*).

- 3 *Kawaii* significa bonitinho, gracioso e é utilizado geralmente por adolescentes e *poku* é a soma de *pop* com *otaku*.

- 4 *Folha On Line*, Mundo de 05/02/2005.

Bibliografia

BARRAL, Etienne (Ed.). *Otaku: os filhos do virtual*. São Paulo: Senac, 2001.

JAPAN EDGE. *The insider's guide to the Japanese pop subculture*. Candence Books, Canadá, 1999.

NASIO, Juan David. *Os 7 conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

_____. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1993.

ROSALEN, Rachel. *Corpus urbanus*. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, 2000.

LACAN, Jacques. *Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Loyola, 1996.

Sites relacionados

<http://www.hirokiazuma.com/>

<http://www.yale.edu/anime/glossary.html>

<http://www.jca-online.com/murakami.html>

http://www.artcyclopedia.com/artists/murakami_takashi.html

<http://www.kaikaikiki.co.jp/index-e.html>

<http://homepage2.nifty.com/otafinearts/artist/bubu/bubu.html>

<http://homepage2.nifty.com/otafinearts/artist/shimada/shimada.html>

Rachel Rosalen é artista visual, com formação em arquitetura e urbanismo e mestrado em multimeios na Unicamp.

rachelrosalen@terra.com.br

Leia

Humanidades

Uma revista de idéias

O trash sai do lixo

SONIA M. BIBE LUYTEN

A cultura pop em forma de mangá e animê chega às bancas e às telas da TV e do cinema. Tradicionalmente associada às artes, à religião e ao sucesso econômico, a cultura popular japonesa ganha uma nova dimensão. Hoje, seus produtos são consumidos em todo o mundo.

No Japão, como em outro lugar, existe uma grande separação entre a arte criativa da elite e a arte popular que flui dos meios de comunicação. E, no processo de comunicação internacional, o material que não é digno de ser traduzido perde-se de vista e é desconhecido no exterior. (...) As histórias em quadrinhos, canções populares, revistas baratas passam despercebidas e nem sempre são registradas por aqueles que fazem relatos sobre o mundo.

Ithiel de Sola Pool, 1959

Essas palavras, da epígrafe, escritas em 1959, no prefácio do livro de Hidetoshi Kato, *Japanese pop culture*, por Ithiel de Sola Pool, refletem bem, há quase meio século, o pensamento que as pessoas tinham em relação à cultura popular, nem sempre digna de ser exportada para o resto do mundo.

Contudo, pela desmistificação do real no dia-a-dia do cidadão japonês, e não daquilo que a propaganda oficial sempre quis fazer acreditar, foi possível entender a verdadeira dinâmica que rege o Japão e os sonhos de sua sociedade. Muitas vezes esses sonhos vêm expressos na arte e também nos meios de comunicação, precisamente nos produtos consumidos pelas massas sem contestação. E é aí que encontramos respostas para os seus anseios e sonhos. Dessa forma, chegaremos ao cinema, ao teatro, à literatura, à imprensa e às histórias em quadrinhos.

Inicialmente, a palavra pop ficou relacionada nos Estados Unidos, principalmente à música ouvida pelos jovens nos anos 1960 e 1970, mas o termo *pop art* passou a ser conhecido por intermédio do pintor Roy

Lichtenstein, que se inspirou nas histórias em quadrinhos para suas pinturas. Foi assim que o mundo da cultura pop entrou nas artes no início dos anos 1960 por meio da *pop art*.

Atualmente, no Japão, a cultura pop se mostra de várias formas, como na música popular, karaokê, animês – os desenhos animados, videogames, novelas de TV etc. Mas são os mangás, os quadrinhos japoneses que mais refletem a tradição cultural visual nipônica.

No Ocidente, a cultura japonesa tradicional sempre foi associada às artes e à religião. Mais tarde, foi a vez da eficiência em negócios, controle de qualidade e sucesso econômico. Recentemente, contudo, a nova imagem do Japão emergiu de todos os produtos da cultura popular e transformou-se num mercado altamente lucrati-

As imagens dos mangás, consumidas por milhares de pessoas semanalmente, mostram uma mudança de idéias políticas e culturais do Oriente para o Ocidente. Os temas que envolveram a juventude japonesa dos anos 1970 e 1980 tornaram-se relevantes para as juventudes norte-americana, européia e brasileira.

vo para o país e seus produtos são exportados para todo o mundo.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Japão viveu um rápido período de industrialização e americanização. Houve mudanças fundamentais em todas as estruturas da sociedade e, em particular, a família. A quebra da tradicional família de três gerações deu lugar à ascensão da família nuclear, em que tanto o pai como a mãe começam a trabalhar, resultando numa dissolução paulatina das tradições orais japonesas. A televisão, as revistas em quadrinhos e os desenhos animados, com apelos visuais mais fortes, para a moderna geração, passaram a ser as novas fontes para se transmitir e incorporar a cultura.

A TV, por exemplo, começou a mostrar novelas que refletiam tanto as agruras como os sonhos da nova geração. Esses novos modelos de estilos de vida reforçavam os valores sociais, as demandas da educação e os novos papéis para as mulheres nesse contexto. O conjunto da programação, incluindo shows, histó-

rias de vida, ofereceu a essa nova audiência uma identificação para as soluções dentro da sociedade em transição em que viviam.

Personagens históricos

No caso das histórias em quadrinhos, a tendência é transformar pessoas comuns em personagens heróicos e, por suas experiências, a nova geração aprende a lidar mais rapidamente com a realidade. As dificuldades da vida ou a fraqueza dos personagens são satirizadas e o senso de humor permite ao leitor encarar a vida com otimismo. Outro ponto é o reforço do conceito de relacionamento grupal em detrimento do individual. Isso os tornam mais fortes e a união faz com que os problemas sejam mais facilmente resolvidos.

Muitas histórias exploram também o relacionamento dos meninos com suas mães e as dificuldades que sofrem ao se separarem delas quando ingressam na escola e passam a ser submetidos a uma forte disciplina.

Um exame da disciplinada sociedade japonesa revelará alguns aspectos que explicam, em parte, o grande consumo de mangá entre crianças, adolescentes e adultos. Um deles é o rígido sistema escolar que uma criança, desde a mais tenra idade, começa a enfrentar para alcançar bons resultados e chegar à universidade. A dimensão do espaço apertado para viver também afeta a formação da personalidade das crianças e dos adultos. Esses, por sua vez,

ou enfrentam uma carga de trabalho como assalariado ou sofrem as consequências do monótono manuseio com máquinas e computadores. O mais difícil, porém, é sair do rígido controle da sociedade e da etiqueta a que todos devem se submeter nas relações sociais.

Válvula de escape

A leitura de mangá oferece alívio a essa tensão e estresse no momento em que o leitor se encontra com seus heróis e heroínas. Eles oferecem uma válvula de escape silenciosa, afeita aos japoneses que preferem reprimir e interiorizar seus sentimentos. A identificação entre eles é intensa justamente porque os heróis e as heroínas partem da vivência direta do leitor, para, em seguida, fantasiar. Para tal, os quadrinhos japoneses apresentam grande perfeccionismo no detalhamento dos desenhos. Eles transportam as fantasias dos leitores para todas as dimensões, levando-os do presente ao passado ou futuro. E nada é esquecido para dar-lhes a vívida impressão de estar presente nas aventuras e participar delas: cenários, vestimentas, armas, gestos etc. Os mangás solidarizam-se com o leitor: os personagens lutam, amam, brigam, aventuram-se e até exercitam-se por eles.

A relação íntima entre o personagem e o leitor o faz esquecer das longas horas nos trens, do trabalho monótono e mecânico nos escritórios, do inferno do vestibular, das casas apertadas e da multidão nas ruas. Ainda dá uma dose de ener-

gia para continuar no dia seguinte. O editor da revista *Shonen Magazine*, Takao Igarashi prognostica que: “Enquanto no Japão existir a massa de trabalhadores assalariados e a extrema competição em torno da educação, o mangá sobreviverá” (Luyten, 2000, p. 42).

Mangá: do tradicional ao pop

Os mangás, porém, não eram antes uma mídia tão popular nem tão respeitável. As histórias em quadrinhos foram introduzidas no Japão na virada do século 19 para o 20 pelo ilustrador e cartunista Hakuten Kitzawa, chamado de o “pai do moderno mangá”. Kitzawa foi influenciado pelo inglês Charles Wirgman, radicado no Japão, e também pelo modelo das primeiras tiras dos jornais americanos. Os japoneses, contudo, logo perceberam que o modelo de fora nada tinha a ver com o país e suas aspirações. A narrativa quadrinizada encontrou um outro veículo, que não o jornal: as revistas mensais para crianças.

A grande mudança ocorreu em 1945, no meio da Segunda Guerra, quando a população japonesa estava faminta de novos sonhos para compensar a miséria que sempre existiu entre o povo. Enquanto a elite japonesa estava mergulhada nas revistas mensais debatendo sobre “paz, democracia e feudalismo”, ao povo foi destinado outro tipo de distração. E os meios de comunicação foram a resposta para esse apelo, agindo como uma válvula

de escape acessível e barata. Para os adultos, os filmes preencheram essa lacuna e, para as crianças, as histórias em quadrinhos.

Após a guerra, com tudo escasso, havia pouco papel. No centro comercial rival de Tóquio, a cidade de Osaka, muitos desenhistas produziram o que foi denominado de *akai hon*, ou livrinhos vermelhos. A edição dos quadrinhos era feita em papel grosseiro, envolta por uma capa vermelha e vendidos muito barato nas ruas. Os artistas quase não recebiam nada, mas tinham, em compensação, total liberdade de criação. Entre eles, estava Tezuka Ossamu, um jovem desenhista, médico por formação, que veio mudar completamente o cenário dos quadrinhos japoneses.

Em 1947, Tezuka publicou a história *Shintakarajima* (*A nova ilha do tesouro*) e, com isso, marcou o início de uma revolução no visual da narrativa dos mangás. Introduziu técnicas cinematográficas aos desenhos e, os olhos de suas heroínas cresceram em tamanho e brilho. Tezuka diz ter se inspirado em Walt Disney, mas

principalmente no teatro de Takarazuka, cuja característica é a presença exclusiva de mulheres na interpretação nos papéis femininos e masculinos. Esse teatro, um misto de show musical, Kabuki e Nô, proporciona um tipo de entretenimento pop com conteúdo romântico, fantástico e exótico para o público feminino, desde a sua fundação em 1914, na pequena cidade de Takarazuka, perto de Osaka. Todos esses componentes foram para Tezuka Ossamu uma fonte de inspiração tanto na forma de caracterização dos personagens como na temática.

Mercado consumidor

Nos anos 1960, as grandes editoras logo perceberam que o mercado para os quadrinhos estava crescendo e os mangás faziam parte do contexto consumista da classe média. Imediatamente substituíram as edições mensais por semanais e quinzenais e o número de páginas cada vez maior. Hoje em dia, uma revista de mangá tem de 150 a 600 páginas. Em 1966, uma única edição da revista *Shonen* atingiu a marca de um milhão de cópias vendidas.

Os editores perceberam também que as histórias em quadrinhos não se resumiam somente em material para crianças, com robôs engraçadinhos e temática “água-com-açúcar”. Foram acrescentadas outras linhas com histórias de samurais, de grupos de colegiais, de aventuras de guerra e até dos yakuzas, a máfia japonesa. O esporte foi outro filão muito

Reprodução



Kitzawa, o pai do moderno mangá

explorado nos mangás, em que se aliou a aventura ao determinismo de jovens jogadores para atingir o estrelato no beisebol, judô, boxe, sumô, tênis, karatê etc.

Já nos anos 1980, a mentalidade prática dos editores direcionou a publicação dos mangás para o “quadrinho pedagógico”. Muitos manuais paradidáticos ofereciam na forma de mangá lições de física, matemática, geografia, história do Japão, China e do mundo. E as complicadas noções de administração empresarial, seguros, investimentos no mercado de ações e até de política partidária foram trocados em miúdos para os jovens executivos japoneses em versão quadrinizada.

Nessa trajetória dos quadrinhos japoneses delineou-se, portanto, uma forma de editoração muito peculiar, com segmentos

de mercado com uma divisão por faixa etária e sexo, num volume extraordinário de produção e papel consumido. Acabou-se a era do papel escasso. Hoje, os mangás são lidos, consumidos e jogados na cesta de lixo dos metrô. Ou então recolhidos das casas e trocados por papel higiênico ou produtos de limpeza.

A difusão pelo animê

A partir dos anos 1990, o grande público no Ocidente passa a ter um contato mais próximo com essa poderosa comunicação mediática do Japão. O meio impresso, o mangá, começa a ser conhecido por meio do animê, o desenho animado que chega aos canais de TV de todo o mundo e às telas de cinema apoiado numa gigantesca máquina de divulga-

ção. O *made in Japan* saiu do círculo de tecnologia, das artes e do campo religioso e atingiu os meios de comunicação.

Qualquer criança ou adolescente sabe, hoje em dia, quem são os *Cavaleiros do Zodíaco*, *Akira*, *Sailor Moon*, *Pokemon*, *Ranma 1/2*, *Dragon Ball* ou *Digimon*. Os mangás – enquanto ponto de origem e seu roteiro bem-sucedido, é seguido de uma versão para o animê, que estimula a venda de mais revistas, seguindo-se de reedições em forma de *pocket-books*, depois *merchandising* e assim por diante. Ao redor desse círculo, alguns mangás e animês ainda terminam como peças de teatro, ópera, novelas, sem falar dos CDs que podem ser adquiridos no mercado, leilões de preciosidades, acetatos, concursos de fantasias de mangá etc.

Reprodução



Os mangás solidarizam-se com o leitor: os personagens lutam, amam, brigam, aventuram-se e até exercitam-se por eles

Assim, o mangá e o animê constituem uma forma de comunicação mediática poderosíssima, transformando-se numa indústria na qual se investem somas colossais. Essas quantias em ienes, sem dúvida, são recuperadas, formando um círculo gerador de infindáveis produtos.

Em 1994, a indústria cinematográfica japonesa destinou mais de meio bilhão de yens (cerca de cinco milhões de dólares) exclusivamente ao desenho animado *Tanuki Gassen Ponpoko*. Foi a primeira vez que um animê suplantou as verbas em detrimento dos filmes. No entanto, após a cadeia de sucesso dos animês, começando com *Majo-no-Takyubin*, retornaram mais de 2 bilhões de yens (vinte milhões de dólares) para os cofres da Studio Ghibi.

Ocidentalização do pop japonês

O ano de 1994 foi significativo para a publicação de mangá nos Estados Unidos. No momento em que os editores americanos de quadrinhos verificaram que o mercado havia sido cortado pela metade, dezenas de editores saíram fora da área, o mangá erótico começa a subir e torna-se um *boom* de vendas. Uma pequena editora americana, Antarctic Press, por exemplo, obteve bastante êxito com sua linha de mangá erótico e o sucesso surpreendente desses títulos fez com que outras editoras como a Fantagraphics Comics também seguisse a mesma trilha.

Ao mesmo tempo que o animê entrava para o centro da

cultura americana e a variedade de títulos de mangás continuava a aumentar, o número de pessoas expostas ao mangá cresceu consideravelmente. O aparecimento do mangá na Europa não deixa de ser uma revolução, pois, até então, sempre se esteve mais voltado para a tradicional escola franco-belga. O mercado inglês, até então atrelado ao americano, com relação ao mangá, tornou-se independente e também passou a lançar novos títulos.

Na primeira fase, o contato com os mangás e animês restringiam-se à história *Candy, Candy* — com muito sucesso na Itália, *A princesa e o cavaleiro*, de Tezuka Ossamu, e alguns personagens de Go Nagai.

Fenômeno francês

Na França, o mangá e o animê têm sido um fenômeno crescente desde 1990 e graças ao filme *Akira*, houve uma onda de fanzines devotados à causa do mangá e animê. O primeiro fanzine, *Animeland*, foi criado em 1991 e no momento há dezenas do gênero. O sucesso foi tão grande que hoje em dia pode-se comprar mangá traduzido para o francês em qualquer grande supermercado até fora do circuito parisiense. Na Itália, desde a década de 1980, há publicações devotadas ao mangá e animê e a mais famosa delas é a *Yamato*.

Se até agora mencionamos o gosto popular pelo mangá na Europa, devemos colocar a Espanha como um caso à parte. Um grande número de jovens artistas que nunca foram ao Japão, não falam

Com a demanda ocidental, as heroínas românticas dos anos 1970, de pernas longas e olhos imensos, ganharam mais volume nos seios, tornando-se “ocidentalmente” sensuais, formando um novo estereótipo para as histórias recentes: “*big breasted women, mechs and lots of gore*” — mulheres de seios grandes, mecânica e muito sangue derramado.

uma só palavra de japonês e com um conhecimento limitado da cultura nipônica desenham e publicam histórias ao estilo mangá, formando uma nova tendência dentro do mercado europeu.

Entretanto, com a demanda ocidental, as heroínas românticas dos anos 1970, de pernas longas e olhos imensos, ganharam mais volume nos seios, tornando-se “ocidentalmente” sensuais, formando um novo estereótipo para as histórias recentes: “*big breasted women, mechs and lots of gore*” — mulheres de seios grandes, mecânica e muito sangue derramado.

Essas novas palavras incorporaram-se à língua inglesa para descrever os vários aspectos da influência da cultura pop japonesa no mundo ocidental ou modismos norte-americanos que apareceram no Japão. Esse vocabulário pop anglo-nipônico tem vários termos como: *mekanimê* (*mechanical animê*); *rorikon* (*Rori, Lolita kon, complex: complexo de Lolita*); *cosplay* (costume, fantasia); *play*, brincadeira — desfile ou concurso



Astro-boy, personagem de Tezuka Ossamu

de fantasias de mangá e animê, onde os fãs usam as vestimentas de seus personagens favoritos); *otaku* (fã obsessivo); CCG (*collectible card game* ou cartões de coleção, como os do *Pokemon* e *Yu-gi-Oh!*). Esses, no entanto, não são somente limitados aos animês japoneses e incluem também filmes ocidentais de ficção científica e séries como *Star*

te muda e o final ou desenlace é sempre previsível.

O público japonês, assim como o público da TV no mundo todo, prefere o previsível e o nostálgico. A preferência pelo previsível é uma reação contra as grandes mudanças que atingiram a rápida industrialização do Japão. Lá, os heróis e heroínas na mesma proporção e intensidade que sur-

Trek, *Babylon Five* e *O senhor dos anéis*, que também têm versões desse jogo; *J-pop* (termo abreviado para música *pop* japonesa); *Visual kei* (estilo adotado por membros de algumas bandas de rock japonesas que usam cabelos tintos, maquiagem e roupas extravagantes), entre outros.

Tom repetitivo

Muitos gêneros ilustram a versatilidade da cultura *pop* japonesa em misturar elementos tradicionais e contemporâneos. Em todas as suas manifestações, contudo, a cultura *pop* tem um tom repetitivo. Seja na música popular, as famosas *enkas* (shows de TV), no enredo dos mangás ou animês, o conteúdo raramen-

gem e fazem sucesso numa temporada, morrem, viram clássicos ou caem no esquecimento depois que a “febre” passa, dando lugar para outros.

Mas algo fica, e eles têm uma função muito específica na sociedade japonesa. Os heróis e heroínas representam uma miniatura da vida dos leitores e agem por eles, compensando a falta de satisfação na vida diária, seja empregatícia ou sexual. Mas como é um produto de consumo, os mangás e animês requerem pouco tempo para serem consumidos, oferecem gratificação imediata e, depois, podem ser descartados como uma lata vazia de refrigerante. 🇧🇷🇯🇵

Bibliografia

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é histórias em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1987, 2ª edição.

_____. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000, 2ª edição.

_____. *Cultura pop japonesa: animê e mangá*. São Paulo: Hedra, 2005.

MOLINÉ, Alfons. *O grande livro dos mangás*. São Paulo: JBC, 2004.

SCHODT, Frederik L. *Dreamland Japan – Writings on modern manga*. Berkeley, Stone Bridge Press, 1996.

Sonia M. Bibe Luyten é doutora em ciências da comunicação pela USP. Autora de vários livros e artigos sobre histórias em quadrinhos. sonialuyten@hotmail.com

Museus antípodas num país antípoda

AGNALDO FARIAS

A natureza exemplar de dois museus japoneses, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI e o Museu Mori, que apresentam soluções antitéticas, sugerem diferentes maneiras de compreender o papel desse tipo de instituição.

A crise das instituições museológicas brasileiras, nomeadamente dos museus de arte, alvo preferencial daqueles que aspiram a construção da sua imortalidade, é um assunto dos mais candentes. Sobretudo quando aquele que é o nosso principal museu – Museu de Arte de São Paulo (MASP) –, de resto melhor museu da América Latina, encontra-se completamente à deriva. Presidido pelo arquiteto Julio Neves, o museu, há dez anos sem curadoria, sobrevive sem um comando claro, sem programação, sem idéia melhor que a construção de um gigantesco edifício, uma torre talvez fosse mais correto dizer, no alto da qual, segundo aquilo que foi ostensivamente divulgado na qualidade de uma atração, poder-se-ia ver o oceano Atlântico!

O assunto seria piada se não fosse a ponta de um iceberg muito maior. O fato é que mais e mais as instituições culturais passam para as mãos de quem nada tem a ver com cultura ou que nela vê uma instância pela qual pode auferir rendimentos das mais variadas ordens. Se, por um lado, a partir dos anos 1990, as leis de renúncia fiscal aportaram à área cultural recursos até então nunca vistos, por outro lado, é forçoso reconhecer a paulatina perda de foco quanto aquilo que merece atenção efetiva.

Museus sem uma missão clara abrem mão do seu compromisso de formação enquanto se deixam levar pelos amavios do marketing, da lógica de obsolescência programada da mídia, pela preocupação em trazer mais e mais público ainda que isso

signifique o rebaixamento da qualidade do que é mostrado. Enquanto os acervos são deixados de lado, acomodados dentro das reservas técnicas – quando elas existem – num sono sem fim, as exposições temporárias, cada vez mais espetaculares e freqüentemente concebidas por curadores terceirizados, alheios às demandas e mesmo à natureza da instituição que abriga seus projetos, vão drenando todos os esforços e recursos institucionais.

A valorização do caráter espetacular das exposições é um discutível corolário da suposta preocupação de difusão do conhecimento, a partir da construção de mediações, entre elas a arquitetura, capazes de tornar o conhecimento mais palatável, no limite, algo próximo do entretenimento. A popularização pretendida, o esforço em reduzir

O conhecimento de experiências em países onde a discussão está bastante sedimentada pode ser fértil. Como o Japão, país que, a exemplo do que aconteceu na Europa e Estados Unidos, a partir dos anos 1980 até o presente, sofreu um extraordinário incremento do número de museus, dedicados à arte ou não.

Reprodução

o componente elitista do museu, seria compensado por meio de artifícios, entre os quais sobressai a arquitetura, de tal modo que, ao par das grandes exposições, em particular as temporárias, teríamos, segundo Thomas Krens, além de um prédio de alto impacto, uma praça de alimentação e “oportunidade para fazer compras”. Thomas Krens sabe o que está falando. O todo-poderoso diretor do Museu Guggenheim, porta-voz dessa controvertida concepção, gerou o Guggenheim de Bilbao, sucesso longe de ser unânime, o mesmo que produziu o Guggenheim de Las Vegas, este sim um fracasso unânime.

A figura do curador

A questão que se coloca é se essa tendência de privilegiar os grande números não estaria perdendo de vista, em suas variadas facetas, o problema da formação da comunidade que em princípio ela afirma atender. A lógica de eventos que tomou conta do setor nos faz crer que

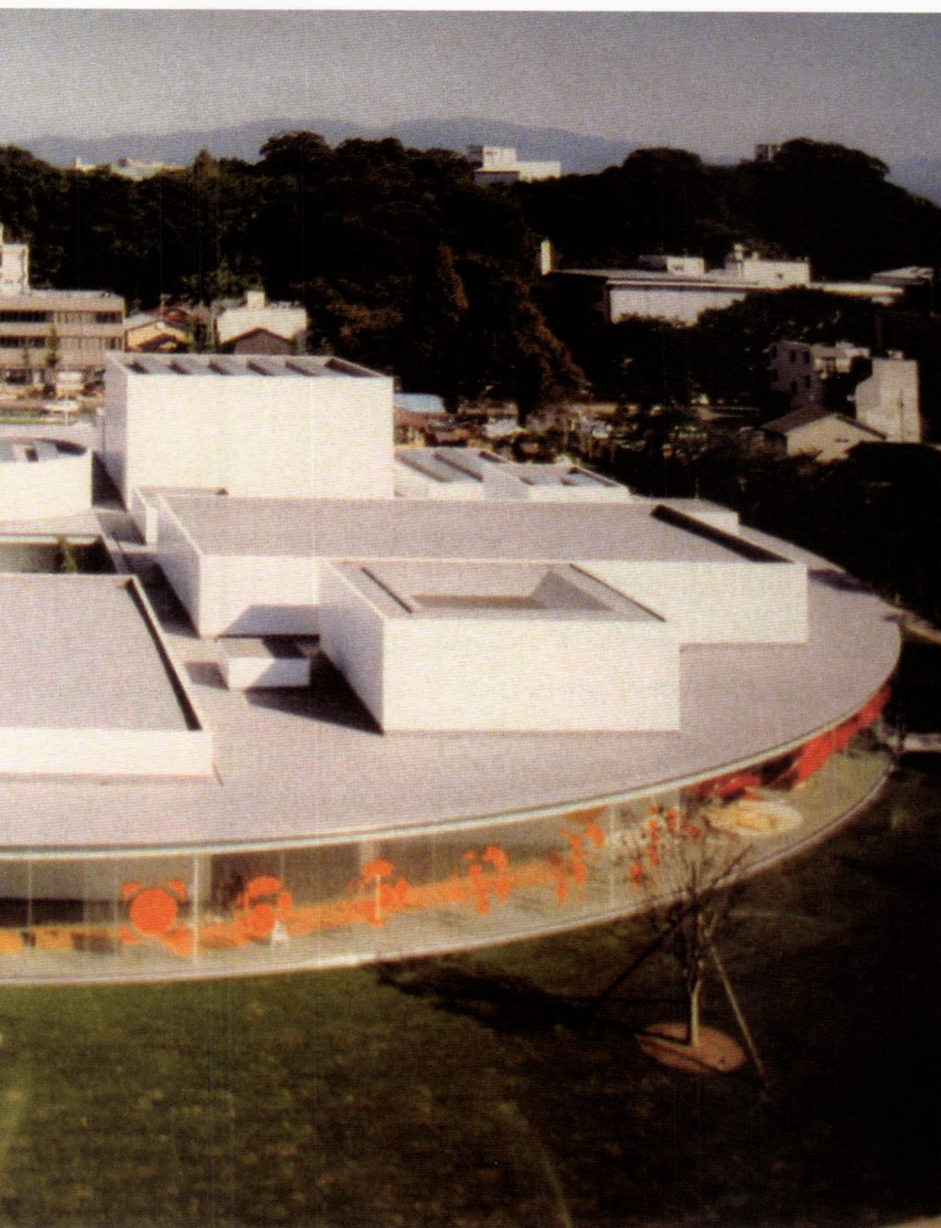


Vista do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, Kanazawa, Japão

sim. Ao contrário de um trabalho lento e sistemático orientado para a formação, contempla-se realizações mais ao gosto da mídia e, por tabela, capazes de atrair público e patrocínio. Não é por outro motivo que na última década assistimos à exacerbação da figura do curador, em muitos casos afetando ser

igualmente artista, quando não simplesmente agindo com superficialidade, inventando categorias tão acessórias quanto vazias e fazendo das obras sob seus cuidados meras ilustrações de suas teses.

A discussão é longa e muito mais complexa do que habitualmente se pensa. O fato de o



Brasil sofrer as rebarbas de um processo que é muito mais amplo e poderoso leva, por sua vez, a criação de um grande número de males entendidos, entre eles a sensação de que as contradições e aspectos perfeitamente discutíveis dos temas em questão são apanágios de países subdesenvolvidos. Não

é bem assim. Sob esse ponto de vista, o conhecimento de experiências em países onde a discussão está bastante sedimentada pode ser fértil. Como o Japão, país que, a exemplo do que aconteceu na Europa e Estados Unidos, a partir dos anos 1980 até o presente, sofreu um extraordinário incremento

do número de museus, dedicados à arte ou não.

O caso japonês, é verdade, não é tão linear assim. Truncado em razão de uma forte recessão, vários foram os museus que fecharam no meio do caminho ou aqueles que sobreviveram na condição de cascas vazias, isto é, sem recursos para a constituição de coleções que lhes justificassem o nome. Não obstante esses percalços, a situação mudou e o panorama, embora sem a mesma pujança, ou ao menos não tão disseminada, voltou a florescer.

Concepções antitéticas

Como exemplo disso, vale a apresentação de dois museus: o Museu Mori, situado em Tóquio, e o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, da cidade de Kanazawa, na outra costa do país. Ambos criados recentemente, ambos voltados à arte contemporânea, sendo o primeiro uma iniciativa privada e o segundo de proveniência pública, essas duas instituições demonstram cabalmente concepções antitéticas, antípodas no que concerne ao modo do museu inscrever-se na comunidade e na malha urbana. Vamos a eles.

Descrito pelo seu próprio site como a “jóia da coroa do distrito de Roppongi da nova Tóquio”, o Museu Mori, criado em 2001, para a honra e glória do megaproprietário, incorporador japonês, Minoru Mori, funciona desde outubro de 2003, no topo de um prédio circular de 53 andares,

o Roppongi Hills Mori Tower. A obra em vidro, aço e argamassa é do arquiteto norte-americano Richard Glucksman, também responsável pela expansão do Whitney Museum, de Nova Iorque, Andy Warhol Museum, em Pittsburgh, DIA Centre for the Arts, também em Nova Iorque, entre outras. O prédio é igualmente descrito como a pedra de toque da visão que seu fundador, senhor Mori, tem de Roppongi Hills como uma “*artelligent city*”, um modelo para novas possibilidades de desenvolvimento urbano para Tóquio e outras cidades.

Nas alturas

Como se vê, o papel cumprido pelo edifício faz até com que ele prescindia do museu como atrativo para que multidões – dois milhões de visitantes, desde sua abertura – acessem até ele diariamente, de manhã até às dez da noite, pagando uma entrada no valor de aproximadamente R\$ 35,00, adulto e R\$ 22,00, estudante. Até porque, dotado de um pé-direito duplo, o andar anterior ao museu, nomeado The Tokyo

A valorização do caráter espetacular das exposições é um discutível corolário da suposta preocupação de difusão do conhecimento, a partir da construção de mediações, entre elas a arquitetura, capazes de tornar o conhecimento mais palatável, no limite, algo próximo do entretenimento.

City View, oferece uma deslumbrante vista de 360°, a 250 metros do nível do mar.

Museu? É provável que muitos dos visitantes não se interessem ou mesmo não saibam que algo assim pare um pouco acima de suas cabeças. Uma possibilidade que aparentemente não inquieta o curador assistente do museu, Fumio Nanjo, posição entrevista pela maneira algo blasé com que ele informa que recentemente o museu teve um prejuízo de um bilhão de yenes, apressou-se em explicar, muito embora, como se sabe, um bilhão é um bilhão em qualquer idioma.

Fumio Nanjo é um homem muito importante, uma das estrelas do feérico mundo da arte contemporânea, e que já esteve por aqui na Bienal de São Paulo de 1998, quando foi responsável por um segmento da mostra. No seu dilatado currículo impressiona sua posição como ex-vice-presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), e membro atual do seletor Comitê dos Museus de Arte Moderna e Contemporânea. Esse último um cargo peculiarmente interessante para quem não tem por trás de si uma coleção, segundo o ICOM, um quesito indispensável para a constituição de um museu.

Para quem pensava que o Museu Brasileiro da Escultura, o MUBE – finalmente um museu sem coleção! –, era uma dessas invenções brasileiras sem par no mundo, aí está uma surpresa. Mas, de fato trata-se de uma coincidência incidental.

O senhor Nanjo logo aduziu que essa é uma meta prevista para os próximos dois anos. Fato que de resto pode ser comprovado pela visita à página dedicada a descrever a missão da instituição (www.mori.art.museum/html/eng/mision.html), onde a decisão sobre a modalidade de coleção pela qual o museu optará, encontra-se como 15º. e último item do tópico Vision.

Visão é o que o Museu Mori mais tem a oferecer, além da visão de Tóquio e a visão das indiscutivelmente boas exposições temporárias, uma belíssima visão de si mesmo, do poder do dinheiro, do poder, assim, simples e seco. Um poder que a arquitetura consegue traduzir com propriedade, nesse caso pelo modo majestoso como ela ascende rumo ao céu.

Arquitetura e arte em sintonia

O enorme e achatado disco circular integralmente fechado nas bordas por paredes de vidro, mais o conjunto desencontrado de volumes – cubos, cilindros e paralelepípedos – imaculadamente brancos como o resto do edifício, que parecem rebentar a laje para se estabilizar em alturas variadas, pode confundir o olhar desavisado. Mas definitivamente não, o Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, de Kanazawa, Japão, inaugurado em outubro do ano passado, não é um museu moderno. Porém, a permeabilidade visual do prédio, sua posição, encravado e aberto, de um lado, aos dois principais



Rappongi Hills Mori Tower, no topo fica o Museu Mori, Tóquio

parques da cidade, e de outro, a malha urbana que ali se interrompe como que para melhor se organizar, é equidistante tanto do eventual descaso com a arquitetura do entorno como também da retórica à beira do malabarismo formal com que nos acostumamos a identificar a arquitetura contemporânea.

Mas a principal lição oferecida pelo Museu do Século XXI, além do respeito à cidade, que ele sintomaticamente parafraseia por meio de sua arquitetura, é que o cuidado com as obras-de-arte, que não são eclipsadas,

e a arquitetura, que não se deixa eclipsar, deriva do contato estreito entre dois profissionais – o arquiteto e o curador. Cada um deles, como foi o caso, legitimamente interessado no *metier* do outro. Assim, se, de um lado, estava Kazuyo Sejima e Nishizawa Ryue (leia-se grupo SANAA), de outro, encontrava-se Yuko Hasegawa. Se Sejima e Ryue venceram a mais recente Bienal de Arquitetura de Veneza, apresentando os projetos de Kanazawa e a expansão do Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), além de haverem recentemente

vencido o concurso para a nova sede do New Museum de Nova Iorque, a senhora Yuko Hasegawa, a maneira do que acontece do seu colega Fumio Nanjo, é uma das profissionais mais respeitadas dentro da cena artística contemporânea, atenta às demandas atuais de uma instituição museológica como também da natureza multidiversificada da arte contemporânea.

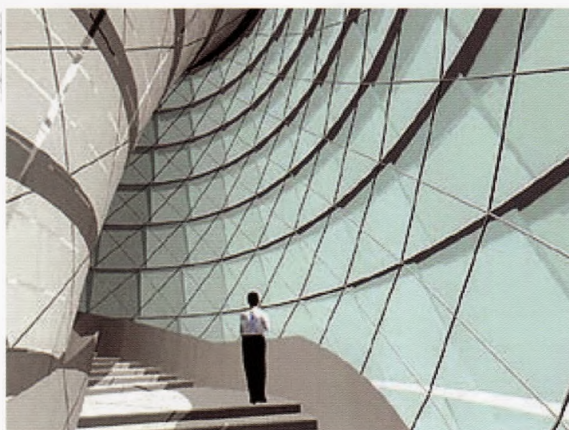
Desde que, em 1995, a convite da Prefeitura de Kanazawa, Yuko Hasegawa, assumiu a tarefa de conceituar e comandar a implantação do museu, ela

Desde que, em 1995, Yuko Hasegawa assumiu a tarefa de conceituar e comandar a implantação do Museu do Século XXI, ela vem se dedicando a formar uma criteriosa coleção de arte contemporânea. Uma coleção que escapa do eurocentrismo bem como do viés norte-americano, como se pode ver pelas presenças de brasileiros como Lygia Clark, Cildo Meireles, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Ana Maria Tavares, entre artistas do mundo todo.

vem se dedicando a formar uma criteriosa coleção de arte contemporânea. Uma coleção que escapa do eurocentrismo bem como do viés norte-americano, como se pode ver pelas presenças de brasileiros como Lygia Clark, Cildo Meireles, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto, Ana Maria Tavares, entre artistas do mundo todo. Aliás, animada pelas visitas já feitas ao Brasil e com seu conhecimento da nossa cena artística, neste momento ela postula em agências apoiadoras uma viagem com a finalidade precípua de estudar mais a fundo o Tropicalismo.

Como explica a senhora Hasegawa, as atividades do Comitê de Coleção do Museu de Arte Contemporânea do Século XXI tiveram início em 2000, em obediência a um escopo que previa, entre outros pontos, “a compra de obras-de-arte excelentes do Japão e do exterior, capazes de mostrar as principais correntes históricas do

Reprodução



Interior do Museu Mori


moderno para o contemporâneo”. O primeiro resultado desse processo – a compra de 203 obras-de-arte –, foi parcialmente apresentado na exposição de abertura do museu.

Representante legítimo

Ainda segundo a senhora Hasegawa, o Museu do Século XXI é um legítimo representante de uma quinta fase dos museus japoneses. A primeira, datada do pós-Guerra ao início dos anos 1960, teria sido focada na constituição e preservação de acervos. A segunda, entre os anos 1960 e 1970, voltada à maneira de apresentar as obras ao público. A terceira, dos de 1980 em diante, preocupada com formas de atrair o visitante e com as decorrentes estratégias educativas. A quarta, iniciada nos anos 1990, em sintonia com o grande fluxo de informação agudizado pelo processo de globalização, atenta ao papel do museu como um centro de informação. Por fim, na ponta da fila, o Museu do Sé-

culo XXI, orientado para atuar como um centro energético e interativo, despojado da pretensão de ranço catequético, de ser o portador de verdades, depositário “esclarecido” do que deve ou não ser conhecido no plano estético pelo público visitante. Enfim, um museu

horizontal como o plano das ruas e calçadas, circular como as múltiplas direções para onde aponta, transparente em seu desejo de atrair o seu público, os habitantes e visitantes da cidade de Kanazawa.

Museu Mori, de Tóquio, e Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, de Kanazawa. O primeiro um museu perto do céu, o segundo um museu situado ao rés do chão. Dois exemplos colhidos num mesmo país. Um país rico, mas que apresenta soluções anti-téticas, soluções que sugerem diferentes maneiras de compreender o papel de um museu, de diálogo que ele estabelece com suas respectivas comunidades e que se materializam na maneira como suas arquiteturas dialogam com suas respectivas cidades. 

Aginaldo Farias é crítico de arte e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. agfarias@uol.com.br

Mestres do cinema

MARIA ROBERTA NOVIELLI

O livro *História do cinema japonês*, de Maria Roberta Novielli, publicado pela Editora Universidade de Brasília (2007), é um dos mais completos estudos sobre o cinema no Japão. Extraímos dele o capítulo “Mestres”, no qual a autora analisa a obra dos grandes cineastas da década de 1950, responsáveis pela projeção do cinema japonês no mundo.

KENJI MIZOGUCHI

Competiu às quatro maiores produtoras, Shochiku, Shintoho, Toho, e, principalmente, Daiei, a tarefa de produzir as últimas obras de Mizoguchi desde o pós-Guerra até sua morte em 1956.

Os primeiros filmes, no início do período de paz, tiveram como matriz comum o já antes experimentado feminismo: *A vitória das mulheres* (*Josei no shori*, 1946), *O amor de Sumako* (*Joyu Sumako no koi*, 1947), *Mulheres da noite* (*Yoru no onnatachi*, 1948), *Paixão ardente* (*Waga koi wa moenu*, 1949). O primeiro, aquele que mais aderiu às diretrizes estabelecidas pelas forças de



Cena de *A vitória das mulheres* (1946). Direção de Kenji Mizoguchi

ocupação americanas, fala sobre uma advogada e suas atividades no imediato pós-Guerra; o segundo, destila um retrato da famosa atriz shingeki, Sumako Matsui, surgida no mundo do espetáculo quando os papéis femininos ainda eram interpretados por homens; *Mulheres da noite* é a narrativa de uma outra mulher obrigada à prostituição pelas vicissitudes do pós-Guerra, ao passo que, em *Paixão ardente*, a protagonista está às voltas com seu engajamento político. Quatro facetas de um mundo feminino no qual a violência física, a gravidez bruscamente interrompida, as notas mais obscuras do cotidiano, são trágicos intervalos de um pertinaz desejo de afirmação. Em todos esses filmes, a intérprete principal é Kinuyo Tanaka, transformada então numa espécie de ícone para o diretor, a encarnação perfeita do seu ideal feminino.

Além do pretexto de narrar episódios da vida de Utamaro, o famoso pintor que viveu no século 18, é um rosário de caracteres femininos que anima o filme *As cinco mulheres de Utamaro*. Artista revolucionário, contrário à rigidez de um estilo pictórico exigido pelo regime e representado pela famosa escola Kano (tal leitura permitiu sua realização durante a ocupação americana, não obstante fosse um jidaigeki), e, portanto, substancialmente avesso ao despotismo tokugawa, Utamaro vive entre as pessoas comuns e pelos bairros dos bordéis, deles retratando a beleza e a paixão, com um olhar particularmente dedicado às imagens femininas, isto é, àquelas que menos hesitam em declarar o próprio desejo de experimentar o prazer.

Apesar do que é sugerido pelo título, o pintor não é o eixo da narrativa. Mizoguchi estrutura uma rede de situações e de ambientes diferentes, cada um com uma personagem feminina central que pode ser relacionada a Utamaro por meio das tangentes com sua pintura (por exemplo porque são as modelos), histórias compostas numa única visão de conjunto. O motivo da pintura permite ao diretor colocar em cena de modo mais explícito seu universo erótico: o olhar das personagens é quase sempre canalizado na direção do objeto dos seus desejos, principalmente o do pintor, para

quem a própria existência sexual (o prazer que experimenta como homem quando se apaixona) anula a capacidade artística, porque é fatal que sua sexualidade permaneça etérea e adquira corpo apenas nas imagens que desenha. Numa das cenas mais belas, o homem e o pintor se encontram no objeto do desejo sem ter sequer a mediação do papel: Utamaro pinta sobre as costas de uma mulher uma imagem que depois será fixada indelevelmente por uma tatuagem, e, antes de usar o pincel, “sente” a epiderme com as mãos para constatar sua textura, para avaliar em que medida e até qual profundidade poderá ser impressa sua criação. Aquilo que julga ser um produto eterno, sua melhor imagem sobre o corpo de mulher mais belo que já vira, é, todavia, efêmero como toda criação artística e momento da história humana, porque desaparece com a morte da mulher.

Heroínas trágicas

Entre 1950 e 1951, Mizoguchi realizou uma outra trilogia ideal sobre o tema da derrota sentimental de heroínas trágicas. *O destino de madame Yuki* (*Yuki fujin ezu*, 1950, baseado num romance de Seiichi Funahashi), *Senhorita Oyu* (*Oyusama*, 1951, do conto *Ashikari* de Jun'ichiro Tanizaki) e *Senhora de Musashino* (*Musashino fujin*, 1951, de uma obra do escritor Shohei Ooka) abrem também um longo e definitivo período de atenção à análise psicológica, desenhos detalhados de personagens repletas de um valor universal e atemporal, atuais também para o espectador moderno.

Na primeira obra, a senhora Yuki casou-se com um homem dissoluto, que dilapida todo o seu patrimônio com uma outra mulher, mas, mesmo assim, não pára de aproveitar-se dela fisicamente e com violência. Quando então o marido é enganado pela sua amante e procura voltar para a mulher, descobre que ela se suicidou. O segundo título refere-se à história de um amor impossível, entre a viúva Oyu (obrigada pela tradição a viver na casa do marido para criar o filho que será seu herdeiro) e o marido de sua irmã. Em *Senhora de*

Musashino, conta-se a história de um matrimônio infeliz entre a protagonista Michiko e Tadao, um professor de letras. Julgando não ser mais desejada e encontrar-se totalmente sozinha, Michiko tira a própria vida.

Yuki, Oyu e Michiko são três mulheres ancoradas no passado e catapultadas contra sua vontade para um presente em incessante progresso. Profundamente sensíveis aos valores da tradição, a vida impõe-se a elas com violência e cria uma solidão inextinguível. A insistência sobre o componente sexual das suas relações, particularmente de Yuki com o marido, pode ser simplesmente entendida como uma consequência ao incentivo da ocupação americana a liberalizar e tornar mais íntimas as histórias sentimentais no cinema, mas, seguramente, deve ser observado o profundo gosto que o próprio Mizoguchi sempre demonstrou pelo erotismo lido pelos olhos femininos.

Composição estilística

Os três filmes são ambientados numa sociedade burguesa, longe do submundo da prostituição presente em outras célebres obras desse mestre, e mesmo assim as relações das protagonistas com seus homens e com o ambiente sofrem do mesmo tipo de prepotência: a violência sexual exercida pelo marido sobre Yuki; o sistema que liga Oyu à casa do primeiro marido para criar o filho que será seu legítimo herdeiro; e o tenaz tecido da tradição que não permite a Michiko abandonar-se à sua relação com Tsutomu. Mizoguchi concentra-se nesses personagens no momento em que tentam lutar contra o destino, e sabemos que não simpatiza com sua resignação (a jovem empregada doméstica de Yuki, Hanako, reage à sua morte com raiva, chamando-a de covarde) nem com suas derrotas (não apenas a morte de Yuki e Michiko, mas também a aceitação por Oyu de uma vida não desejada).

Que melhor exemplo desse tipo de heroína se não aquele da protagonista de *Vida de uma cortesã* (*Saikaku ichidai onna*, 1952)? Nascido de um projeto acalentado desde 1949 e baseado na obra

Mizoguchi nos conta suas histórias diluindo nossa empatia em longos planos sequenciais, não nos permitindo quase nunca “tocar com a mão” a situação, mas apenas deixando-a deslizar a uma distância invariável, sobretudo com um elevado número de campos longos. As pinceladas e as rarefações da imagem recordam a impalpabilidade da pintura em que cada traço aparente é capaz de revelar ao mesmo tempo o ícone terreno e o valor espiritual de cada personagem, dos microcomponentes da natureza e dos ambientes.

do escritor Saikaku Ihara, ao qual se refere o título original, esse filme goza de uma feliz composição estilística, numa atenta análise de todos os movimentos e sentidos perceptíveis, e está justamente entre as obras de Mizoguchi mais conhecidas no Ocidente, aquela que inaugura uma série de obras-primas do diretor e consagra seu definitivo sucesso também em seu país.

Século 17: Oharu, já idosa, repassa pela memória seu passado, os tempos em que, aristocrata, jovem e bela, perdera o amado Katsunosuke, morto por conta de suas relações socialmente impossíveis. Relembra o afastamento de sua família do palácio imperial como consequência de tal infâmia, o ódio e o ressentimento de seu pai, o período como concubina na família Matsudaira, da qual é afastada, sozinha, após o nascimento do filho que tivera do homem, e ainda o momento em que o pai a vende como gueixa, a decadência gradual, o breve parêntese conjugal com um homem que logo foi assassinado, enfim as ruas e a prostituição, a degradação e, após um breve instante de efêmera felicidade por ter revisto seu filho, o afastamento do mundo material e a vida de ermitã. Tudo aquilo que Oharu ama lhe é arrancado com cruel recorrência por um destino flutuante em que não existe e nunca existirá um momento de paz e de alívio. A descrição que faz Mizoguchi do lento caminhar para a degradação total não avança por lacerações dolorosas, mas, ao contrário, dissolve o auge da dor das várias tragédias com as quais Oharu se depara nos sórdidos momentos do seu cotidiano, encaixando-a numa inevitável sucessão de espaços temporais.

No estudo sobre a personagem, realmente um dos mais completos da carreira do diretor, Mizoguchi confere uma extrema atenção a cada elemento do ambiente: recupera realisticamente todos os detalhes dos ambientes do século 17 com a fidelidade quase maníaca que já o distinguira no passado, mas filtra a realidade com um gosto pictórico e uma escolha de atmosferas que deslocam a história do limite temporal único e a estilizam num retrato universal. Os movimentos graciosos como passos de dança, os diálogos pontilhados de sentimentos eternos, os amplos quadros em que as personagens se fundem com grandes, embora claustrofóbicas, estruturas arquitetônicas, ou então se dissolvem em recortes de natureza selvagem, da qual não se vêem os limites, são o corolário ao suceder-se de “culpas”, das quais a protagonista se reveste. A cada seu aparente sucesso, segue-se sempre um precipício, mais profundo que o precedente, até que a beleza que também está na origem de cada infortúnio seu floresce. Oharu não é apenas uma mulher, mas é a mulher, a encarnação de uma metáfora, a solista de um coro, a escritura de uma longa página da história.

Entre a ambição e a vaidade

Em Veneza, *Vida de uma cortesã* ganhou um prêmio *ex aequo* pela direção; no mesmo festival, um ano depois, Mizoguchi obteve um Leão de Prata com *Contos da lua vaga depois da chuva* (de uma coletânea de contos de Akinari Ueda).¹ No Japão devastado pelas guerras do século 16, dois irmãos oleiros, Genjuro e Tobei, o primeiro movido por um sonho de riqueza, o segundo de glória guerreira, partem para a cidade para vender uma grande partida de vasos. Com o arrecadado, Tobei apressa-se em comprar uma armadura, e logo se torna um alto oficial, até que um dia reencontra sua mulher, reduzida à prostituição após sua separação. Genjuro, por sua vez, é enfeitiçado pela rica dama wakasa e passa a viver no seu palácio, esquecendo de ter deixado no vilarejo a mulher e o filho. Dando-se conta enfim de que wakasa é na

verdade um espírito que reencarna uma serpente mitológica, retorna ao vilarejo onde encontra a mulher que o espera com a criança, mas ao despertar descobre que a mulher, morta um tempo antes, é na realidade também um fantasma.

São muitas as imagens antinômicas sugeridas por esse enredo denso: o homem divide-se entre ambição e vaidade e a segurança emocional que a família lhe oferece, ou seja, entre ideais e responsabilidades; a mulher pode ser críptica e complexa, ou então simples e maternal; o ambiente, no seu conjunto, pertence alternadamente à esfera do sobrenatural e da dura realidade. São muitos os contrastes, não apenas entre cidade e campo, ou riqueza e pobreza, mas também entre luzes e sombras, sensualidade e instinto materno, profanação e religiosidade. Genjuro tenta fugir de todas as dimensões em que se encontra, sobretudo da vida normal do vilarejo, porém persegue um ideal que não tem corpo, não está voltado a nenhuma finalidade: sob essa ótica aspira a wakasa, etérea como aquilo em que acredita poder tornar-se, retratada por Mizoguchi ao estilo Nô para conferir a cada mínimo gesto seu um amplo repertório de significados. Entretanto, ambos os irmãos, mesmo que por pouco tempo, realizaram os próprios sonhos, para descobrir, enfim, que não eram aqueles os motores da felicidade.

Os personagens desse filme, assim como cada objeto, símbolos de desenhos mais amplos, são traçados por linhas rarefeitas, quase um esboço, acenos dos seus papéis na fábula. Mais uma vez Mizoguchi nos conta suas histórias diluindo nossa empatia em longos planos sequenciais, não nos permitindo quase nunca “tocar com a mão” a situação, mas apenas deixando-a deslizar a uma distância invariável, sobretudo com um elevado número de campos longos. As pinceladas e as rarefações da imagem recordam a impalpabilidade da pintura em que cada traço aparente é capaz de revelar ao mesmo tempo o ícone terreno e o valor espiritual de cada personagem, dos microcomponentes da natureza e dos ambientes.

Ainda de 1953 é o filme *Os músicos de Gion* (*Gion bayashi*), uma revisitação do precedente

As irmãs de Gion. No pós-Guerra, no bairro de Gion, em Kyoto, a gueixa Miyoharu encarrega-se da jovem Eiko, e endivida-se para comprar-lhe o quimono que é preciso para sua iniciação como gueixa. Para saldar o débito, ambas as mulheres deveriam aceitar submeter-se a dois homens. Apesar do seu papel tradicionalmente exigir a remissão, Miyoharu e Eiko tentam reagir, recusando-se e gerindo a própria atividade de forma independente. Mas para elas todas as portas se fecham e, enfim, precisam aceitar a submissão ao sistema. Todavia, a pulsão das duas mulheres é diferente, assim como em *As irmãs de Gion*, Eiko é decididamente progressista, ao passo que Miyoharu fica temerosa em romper com a tradição. Em relação ao retrato precedente, aqui Mizoguchi polemiza menos sobre as escolhas das duas mulheres, apresentando-as não tanto como arquétipos do gênero feminino, mas como mulheres que vivenciam sofrimentos individuais. Além disso, a visão do diretor aqui é de todo modo pessimista, parece não vislumbrar muitas alternativas para um destino já drasticamente selado.

Injustiça social

Um impulso de revolta contra as injustiças sociais é a inspiração do sucessivo *O intendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954, do conto homônimo de Ogai Mori).² O salto para o passado dessa vez nos transporta ao século 11: uma mulher da nobreza e seus dois filhos, a pequena Anju e Zushio, são raptados. A mãe é obrigada a prostituir-se e as crianças são escravizadas no campo de trabalho do cruel Sansho. Já adultos, procuram retornar à família: a jovem morre, enquanto Zushio consegue readquirir seu status como governador e acaba submetendo Sansho. Enfim, reencontra a mãe, sozinha e então cega. Não obstante não falem no filme novas referências ao sacrifício feminino (por exemplo, no suicídio de Anju, que se sacrifica para permitir a fuga do irmão), nele predominam os laços viris entre os personagens, centrados não na força física, mas na determinação moral. Um denso sistema de referências sin-

tetiza o conceito de bem (naqueles que no filme se mostram como promotores da igualdade social) e de mal (a opressão dos fracos que não se limita apenas a Sansho, mas acaba por atingir também Zushio). Todavia, em última análise, a personagem masculina posta no centro da narrativa, o jovem Zushio, é influenciada pelas duas mulheres, mãe e irmã, também moralmente. Como sempre, Mizoguchi recusa-se a ver no passado um lugar de felicidades perdidas; ao contrário, ressalta sem laivos românticos toda a crueldade que o Japão vivenciara, e como é difícil, mesmo no presente, livrar-se dessa herança de prepotência.

Depois de *Uma mulher infame* (*Uwasa no onna*, 1954), talvez o filme menos original dentre aqueles realizados pelo diretor nesses anos, é o momento de *Os amantes crucificados/A história de Chikamatsu* (*Chikamatsu monogatari*), considerado por muitos uma obra tão perfeita que pode até fazer às vezes de texto de estudo sobre a arte cinematográfica. Mizoguchi realizou-o em 1954, inspirando-se num drama bunraku, de Monzaemon Chikamatsu, um dos autores do período Tokugawa de quem mais gostava, com Saikaku Ihara.³ A crucificação era a pena infligida aos adúlteros, e é o destino que toca aos inocentes Osan, mulher de um tipógrafo, e Mohei, funcionário do marido, que não consumaram nenhum relacionamento, até que, escapando da injustiça perpetrada pelo marido, sua fuga os aproxima sentimentalmente. Enfim, serão capturados e crucificados.

Eis mais uma mulher que se torna vítima das situações criadas pelos homens: é um mal-entendido que motiva a intriga entre Osan e Mohei, porque a mulher, procurando evitar que seu marido importune uma outra mulher, a substitui em sua cama, da qual se aproxima acidentalmente o funcionário. Toda a história, assim como no caso das obras de Chikamatsu, é uma representação de uma sociedade despoticamente organizada até mesmo na esfera privada, como o era no período Tokugawa, e de como a única via de escape, sobretudo quando se queira gozar o direito de experimentar sentimentos, é a morte.

Diferentemente dos filmes anteriores, em que o destino desafortunado da mulher era escarneado pela relativa felicidade dos homens causadores dos seus problemas, nesse caso também o negativo marido acaba arruinado, após a falência das suas atividades. Ainda, enquanto a morte de outras heroínas de Mizoguchi não era mais que o último fracasso após uma cadeia de eventos infelizes, nesse caso a morte para Osan tem uma conotação mais positiva, representa sua liberação e a apropriação definitiva do direito de amar.

Os amantes crucificados/A história de Chikamatsu utiliza uma estrutura global inspirada no ambiente teatral do argumento original: divisão do campo em espaços determinados por deslizes, *mise-en scène* em profundidade, uma certa dramatização de orientação decididamente teatral e, principalmente, um acompanhamento musical advindo de repertórios tradicionais e empregado de modo um tanto inusual para o público ocidental, ou seja, fazendo coincidir um timbre musical com um rumor em particular; se tal sistema musical contribui para a percepção da existência de um espaço em off,⁴ todavia permanece um clássico da música tradicional japonesa, menos experimental do que se julga além das fronteiras do Japão, e é talvez o elemento do passado mais fielmente registrado pela obra de Mizoguchi. Além disso, a complexa estrutura lexical criada por essa relação entre som e imagem é valorizada por uma rica partitura de variações do cinza, uma verdadeira paráfrase do uso da cor, fruto da genialidade do operador Kazuo Miyagawa.⁵

Em 1955, o diretor realiza seu primeiro filme em cores, *A princesa Yang Kwei-fei* (Yokichi), uma co-produção sino-japonesa rodada em Hong Kong e ambientada na China do século 8. O imperador Huan Tsung sofre com a morte da sua amada esposa, negligenciando a política, motivo pelo qual a família Yang procura para ele uma segunda companheira pela qual possa impor a própria hegemonia à corte. Entretanto, a nova imperatriz apaixonou-se sinceramente por seu consorte, transtornando os planos políticos que a conduzi-

ram a ele. Como em *Vida de uma cortesã*, também nesse caso a história é mantida no âmbito de um longo retrospecto, nas recordações do imperador, uma premissa para o sentido vagamente onírico e o alto lirismo de muitas cenas. Duas relações de amplo raio são exploradas: aquela entre o homem e a política, sua contingência social, e aquela entre o homem e a arte, representada pela música à qual o imperador se abandona e o motivo pelo qual é atraído por Kwei-fei, e que o projeta numa dimensão atemporal e eterna.

Ética samurai

Mais uma vez o ambiente da corte, dessa vez a japonesa do século 12, já em fase decadente, constitui o pano de fundo da penúltima obra de Mizoguchi, *A nova saga do clã Taira* (*Shin Heike monogatari*, 1955, conhecido também com o título *O herói sacrílego*, baseado num romance de Eiji Yoshikawa), crônica de uma das mais importantes páginas da história do Japão, que assinou a passagem da hegemonia política imperial à samurai, contada por meio dos percalços de um jovem, Kiyomori.

O cerne do filme é assim o tema da ética samurai, além da necessidade de definir a própria identidade (aqui representada pela incerta descendência de Kiyomori, criado por um pai adotivo, que procura saber se seu verdadeiro pai é o ex-imperador ou um monge).

Em relação às obras precedentes, tanto *A imperatriz* como *A nova saga* sofrem evidentes influências hollywoodianas, não apenas no elevado número de técnicas utilizadas e no abundante trabalho de montagem, mas também no tipo de composição cromática. O último filme do mestre, *Rua da vergonha* (*Akasen chitai*, 1956, cujo título na realidade significa *O quartelão das linhas vermelhas*), é novamente em preto-e-branco. Fala mais uma vez da prostituição e, como em muitos filmes precedentes, intersecta uma série de situações ligadas a diferentes personagens, várias mulheres de um bordel levadas à prostituição por variadas tragédias (um marido doente, um filho

para manter, e assim por diante), mas todas movidas pela esperança de um dia escapar dessa situação. Apesar de esse filme não trazer nada de novo em relação às temáticas já abordadas pelo diretor, é indubitável a peculiar sensibilidade do mestre ao transformar em imagens a charada dos sentimentos da mulher, com sinceridade e ótima caracterização.

Como sempre nas suas obras, a potencialidade melodramática das situações é diluída por um realismo brutal (aqui particularmente representado

pelo cinismo de Mikki, uma das prostitutas), e pelo uso de uma profundidade de campo anti-voyeurística. A relação entre antigo e contemporâneo, entre tradição e modernidade, retorna nos personagens (Mikki representa a ocidentalizada), assim como se reapresenta o sacrifício da mulher pelo homem fragilizado (Hanae, por exemplo, se prostitui para manter não apenas o filho, mas também o marido tuberculoso e suicida). À diferença dos dois jidaigeki anteriores, *Rua da vergonha* volta a ser um retrato do mundo mais caro a Mizoguchi, aquele dos bairros dos prostíbulos e das efêmeras existências femininas, o ambiente em que freqüentemente se entretinha na sua juventude. Todavia, retornaria ao jidaigeki num novo projeto com o título *História de Osaka* (*Osaka monogatari*), mas a leucemia o venceu naquele mesmo ano, aos 58 anos. Já conhecido em todo o mundo como um dos principais autores do cinema, sua morte foi por toda parte considerada como o final de uma era.



Dias de outono (1960) - Yasujiro Ozu

YASUJIRO OZU

O primeiro filme de Ozu após a Guerra é de 1947, *Relato de um proprietário* (*Nagaya Shinshiroku*), seguido após um ano por *Uma galinha e o vento* (*Kaze no naka no mendori*). Entretanto, o filme que no pós-Guerra inaugura as temáticas e o estilo mais renomados de Ozu, aqueles pelos quais é hoje considerado um dos mais importantes diretores do cenário internacional, é *Pai e filha* (*Banshun*, 1949), obra que também assinala o encontro entre Ozu e sua atriz preferida, Setsuko Hara. A beleza pura de Hara e o olhar do diretor no nível dos tatames representam a flor da estética tão apreciada pelos japoneses, assim como a atenção sobre os componentes emotivos e a denúncia sobre o risco de ver dissolvidos os valores da família de classe média atraíram para esse cinema um número inacreditável de espectadores. Um estilo e uma escolha temática reapresentados por anos, com exíguas variações, mas com um in-

Os personagens de Ozu nunca ambicionam felicidades utópicas, mas apenas procuram preservar o equilíbrio do núcleo familiar contra os ataques do tempo e o avançar da vida. Trata-se, normalmente, de famílias retratadas no momento em que devem enfrentar um acontecimento destinado a mudar para sempre seu pequeno mundo: o casamento da filha, a morte de um dos genitores, o distanciamento da própria casa.

cessante trabalho de depuração, num crescendo lírico que faz desse mestre a voz mais respeitável dentre tantas que tentaram e tentam descrever no cinema a realidade familiar.

De 1949 ao ano de sua morte, em 1963, Ozu realizou 13 filmes, hoje muito conhecidos no Ocidente, todos com roteiros escritos pelo próprio diretor e pelo fiel parceiro Kogo Noda, um motivo a mais para reconhecer um molde quase imutável, principalmente na forma dada aos diálogos. Seu estilo refletia já algumas constantes, um conjunto de códigos que tornam universais suas situações: a posição da câmera no nível dos tatames, os diálogos lacônicos e extraídos do cotidiano, a simplicidade geral dos ambientes e das situações, lidos por meio de quadros que se sucedem num fluxo ordenado, uma extrema atenção dedicada a todos os elementos visuais, para permitir ao espectador uma leitura de cada componente desse universo, sentindo-o como próprio. Seus personagens nunca ambicionam felicidades utópicas, mas apenas procuram preservar o equilíbrio do núcleo familiar contra os ataques do tempo e o avançar da vida. Trata-se, normalmente, de famílias retratadas no momento em que devem enfrentar um acontecimento destinado a mudar para sempre seu pequeno mundo: o casamento da filha, a morte de um dos genitores, o distanciamento da própria casa.

Pai e filha conta a história de uma jovem mulher (Setsuko Hara) que decide não se casar para não abandonar seu pai, o professor Somiya (Chishu Ryu, o intérprete ideal nos papéis de pai nos filmes de Ozu). Para convencê-la a seguir o

próprio caminho, Somiya, por sua vez, finge querer casar-se novamente, o que acaba não fazendo. Ozu confirma as características do seu estilo, do qual tem tanto domínio que se pode afirmar não haver sequer uma interrupção dele nesse filme. Evita representar aqueles momentos na vida dos personagens que tornam explícitas as emoções particulares: entre os tantos exemplos, não assistimos aqui nem ao pedido de casamento nem à cerimônia nupcial da mulher, situações que ficam relegadas à margem da relação entre pai e filha.

Brisa de democracia

Tradição e modernidade – substrato também do menos bem-sucedido *As irmãs Munekata* (*Munekata shimai*, 1950, baseado num romance de Jiro Osaragi), obra com a qual o próprio diretor não se considerou completamente satisfeito, e de todas as outras subseqüentes – nesse caso são distribuídas de forma anômala entre os dois personagens principais: a modernidade é aquela brisa de democracia que induz o pai a renunciar à filha para que ela seja feliz, que faz com que seja ele próprio a estimulá-la para escolher livremente desposar ou não o homem proposto; tradição é a obtusa obstinação da mulher em querer reafirmar o papel atávico da filha que se encarrega do pai renunciando à própria felicidade (além da questão edipiana, na realidade se desenrolam muitas outras possibilidades de interpretação sobre o comportamento dessa personagem).

Câmeras distraidamente deixadas num canto de uma casa e em outros poucos ângulos internos, sem que ninguém procure através das suas lentes colher um efeito ou um salto emotivo: é essa a sensação que se experimenta assistindo a *Também fomos felizes* (*Bakushu*, 1951), um filme, se é possível, ainda mais desprovido de um núcleo dramático do que os precedentes, no qual, entretanto, em maior medida, o diretor não deixou nada ao acaso. Uma família numerosa (os dois avós, seu filho com a mulher e os filhos, a outra filha solteira, Noriko) vive os dias normais do seu cotidiano. A única nota inoportuna na serena existência do grupo é a ligeira preocupação

de que Noriko não encontre um marido. Um dia uma variante encrespa a superfície da sua normalidade: Noriko liga-se a um jovem viúvo e pai de uma menina, com uma promessa de casamento feita à mãe dele. Assim como em *Pai e filha*, tradição e modernidade eram confiadas a dois representantes “invertidos” (filha e pai, respectivamente): também aqui Ozu faz com que os avós, enfim, aceitem como natural a escolha de Noriko, ao passo que o irmão se opõe com base em argumentos conservadores, lamentando, por exemplo, o fato de que ela se una a um viúvo, e a própria Noriko nos dá a entender que não é movida pelo amor, mas por uma espécie de instinto de conservação de uma situação já estabelecida (a criança já a adora, a futura sogra vê nela a nora ideal, e assim por diante).

Conflito de gerações

Após ter realizado um interessante capítulo dedicado a uma crise conjugal, *O sabor do Ochazuke*⁶ (*Ochazuke no aji*, 1952), obra para a qual já escrevera um primeiro roteiro em 1939, rodou sua obra-prima, o filme *Era uma vez em Tóquio* ou *Viagem a Tóquio* (*Tokyo monogatari*, 1953), hoje considerado um dos melhores exemplos de cinema no mundo inteiro. Um casal de idosos vive no sul do Japão e realiza uma viagem a Tóquio para encontrar os dois filhos que ali vivem com suas respectivas famílias. Seu entusiasmo, no entanto, é atenuado pela frenética vida dos filhos, atarefados demais com o trabalho para poder dar atenção a eles. Diferentemente, a mais disponível é Noriko, viúva de seu terceiro filho. Retornando à casa, a velha mãe adoece e morre. Uma história narrada com calma, com pacata reflexão, deixando aflorar sem didatismo as profundas diferenças entre as diversas gerações de personagens. Na base, uma aparente simplicidade, na qual se identifica o intenso trabalho intelectual do diretor/roteirista, como nota Keiko McDonald num interessante ensaio:⁷ as nuances, os gestos, as paisagens, tudo é dosado em relação àquilo que Ozu sabia interessar seu público,

que identificaria no filme bem mais do que fora exprimido. Nesse sentido, talvez seja verdadeiro que fosse “o mais japonês dos diretores japoneses”, como muitos afirmaram, e pode-se reear que um público ocidental ignore os particulares que, para o público nipônico, revelam um imaginário completo.

Nesse filme, particularmente, faltam quase totalmente os movimentos de câmera, e a linearidade visual ajuda a colher a harmonia que liga os vários traços da narrativa, não só o antigo e o moderno, como também os personagens aparentemente tão dessemelhantes entre si. É sóbria a descrição de como a família, tipicamente japonesa, vai se desagregando, sem nenhuma simpatia manifesta pelo velho ou pelo novo. A única intervenção do diretor, quase, parece ocorrer quando dilata um espaço ou um tempo em correspondência a um signo, para que o espectador pare para refletir sobre ele. Muitos ensaios, e até mesmo monografias, foram escritos sobre esse filme, tão numerosos quanto as possibilidades de leitura da sua peculiar estrutura (de um ponto de vista semântico, religioso, iconográfico). Um filme que deve ser visto.

Três anos depois, em 1956, realizou *Começo de primavera* (*Soshun*), voltando ao ambiente de trabalho de outras suas obras anteriores e abordando mais uma vez o tema da crise conjugal já proposto em *O sabor do Ochazuke*. O sucesso de Ozu parece diminuir nesse período, mesmo que a obra tenha lhe assegurado a habitual presença na lista dos “Best Ten” de Kinema Junpo. Não apenas o ambiente cinematográfico mudava a olhos vistos, principalmente com a introdução de uma nova energia própria do mundo juvenil (dos *taiyozoku eiga* e uma geração de diretores pronta a adentrar o cenário produtivo dali a pouco), como também o público não prestigiava mais como antes seu tipo de cinema, exigindo uma certa novidade.

Apesar disso, o próximo filme, *Crepúsculo de Tóquio* (*Tokyo boshoku*, 1957, seu último filme em preto-e-branco), é uma obra de enredo narrativo decididamente melodramático, que, no

Os últimos dois filmes de Ozu, *Fim de verão* (*Kobayakawa ke no aki*, 1961) e *A rotina tem seu encanto* (*Sanma no aji*, 1962), não escondem as suas reflexões sobre a morte, que chegaria em 1963. O protagonista de ambos é um homem de meia-idade, representação do próprio autor, então com quase sessenta anos, mesmo que as tramas não deixem entrever nada de autobiográfico.

entanto, explora, de um ponto de vista diferente daquele da “turma do sol”, a mesma geração de jovens japoneses: duas irmãs feridas pelo abandono da mãe, que fugira com um outro homem, reagem de formas diferentes na esfera sexual e sentimental, ou apelando aos resíduos tradicionais (a irmã mais velha que aceita viver com o marido que não ama para que sua filha não sofra o mesmo destino de semi-órfã) ou deixando-se arrastar pelo caos da modernidade (a irmã mais nova que decide fazer um aborto, e cujas experiências se concluem num trágico suicídio).

Destino compartilhado

Ao cinema de Ozu, aparentemente carregado de uma aura de sombrio pessimismo, a luz retorna em *Flor do equinócio* (*Higanbana*, 1958), nova obra dedicada ao conflito de gerações descrito pela primeira vez em cores. Hirayama é um pai que, não obstante se mostre liberal quanto aos problemas alheios, não admite que sua filha Setsuko tenha decidido casar-se com o homem que ama sem a concordância da família. De todo modo, no final, aceita a escolha da garota.

Se o poder patriarcal de Hirayama é vencido pela decisão da filha e pelo consenso de todos que estão ao seu redor, seu destino é compartilhado pelo personagem paterno do filme seguinte, *Bom-dia* (*Ohayo*, 1959), em muitos pontos uma refilmagem de *Eu nasci, mas...*, de 1932, no qual duas crianças fazem uma greve de silêncio (no filme anterior era de fome) como reação à recusa do pai em comprar um aparelho de televisão, que acabam por fim obtendo.

Após *Ervas flutuantes* (*Ukigusa*, 1959, refilmagem de *Uma história de ervas flutuantes*, de 1934) é a vez de rever, em perspectiva feminina, o argumento de *Pai e filha* com *Dias de outono* (*Akibiyori*, 1960): dessa vez uma mãe viúva (aqui interpretada por Setsuko Hara, que na outra versão fora o personagem da filha) finge querer casar-se novamente para convencer sua filha a casar-se também. Tudo nesse filme, exceto o uso da cor, os intérpretes e, naturalmente, o papel da mãe, é cuidadosamente revisto sem nunca trair o modelo original: o fulcro dessa nova versão, como da anterior, parece ser sempre o casamento visto como uma etapa necessária na vida de um indivíduo em relação à sociedade na qual vive.

Os últimos dois filmes do diretor, *Fim de verão* (*Kobayakawa ke no aki*, 1961) e *A rotina tem seu encanto* (*Sanma no aji*, 1962), não escondem as reflexões de Ozu sobre a morte, que chegaria em 1963. O protagonista de ambos é um homem de meia-idade, representação do próprio autor, então com quase sessenta anos, mesmo que as tramas não deixem entrever nada de autobiográfico. No primeiro, o protagonista, casado e com três filhas, reencontra uma velha paixão com quem tivera no passado uma outra filha, mas, justamente quando redescobre uma nova vida com esse relacionamento, morre. No segundo, a trama é mais uma vez a de um homem viúvo que precisa separar-se da filha para que essa se case e faça sua própria vida. Tendo ficado só no outono de sua vida, encontra conforto no saquê. Em ambos os títulos é recorrente a imagem outonal, visto que o peixe (sanma) a que se refere o título original do segundo filme é comumente consumido no outono. A visão do declínio, porém, não é oferecida em tons sombrios; ao contrário, ambas as obras apresentam ligeiros momentos de humorismo, uma leveza de tintas em que a solidão assume conotações menos trágicas.

No decorrer da elaboração de *A rotina tem seu encanto*, morreu a mãe de Ozu. Tendo permanecido sempre solteiro e particularmente ligado a ela, muitos julgaram que tal perda tenha significado um triste presságio, dado que o diretor, dali a um ano, faleceria em decor-

rência de um câncer, exatamente no dia de seu sexagésimo aniversário.

OS ÚLTIMOS MESTRES DO SHOMINGEKI: MIKIO NARUSE E HEINOSUKE GOSHO



A refeição - Meshi (1951) - dirigido por Mikio Naruse

O mundo poético de Naruse, pela intensidade dos tons, é freqüentemente relacionado às obras de Mizoguchi e de Ozu. Dos três, entretanto, foi seguramente o autor das notas mais pessi-

mistas, aquele que concedeu menos esperanças aos seus personagens.

Nem todas as suas obras do imediato pós-Guerra podem ser definidas como totalmente bem-sucedidas: em muitos casos se tratava de filmes realizados sem muita convicção, apenas para garantir seu salário; mas quando lhe era possível dar o melhor de si, superando os limites do seu ser esquivo e pouco inclinado a dirigir uma equipe inteira dentro do set, Naruse obtinha verdadeiras obras-primas, entre os melhores resultados do período. É especialmente a partir de 1951 que seus filmes atingiram o auge qualitativo: entre os primeiros no pós-Guerra a recuperar os recursos próprios do shomingeki dos anos 1930, o diretor confirmou-se um sensível artesão de atmosferas liadas nas entrelinhas, oferecidas com o mínimo artifício possível, tecidas por diálogos em que uma palavra nunca é desperdiçada, e, sobretudo, por um uso peculiar da filmadora, imperceptivelmente ágil em colher os vários ângulos da cena, em imagens depois montadas com ritmo rápido.

Heroínas de destino

Não se alterou a preferência do autor por personagens femininas que integram as faixas menos favorecidas da sociedade ou que foram lançadas para fora da vida social normal (as viúvas, por exemplo) e deixadas sós para prover a si mesmas e à família, heroínas de destino irremediavelmente selado pelo infortúnio e que, mesmo assim, lutam incansavelmente para usufruir plenamente seu direito de existir. In-

teressa-lhe também o ambiente preferido do shomingeki, o dos trabalhadores: *A refeição* (*Meshi*, 1951) ilustra a crise conjugal entre um trabalhador e sua mulher, mas termina com a constatação dos dois protagonistas,

Naruse confirmou-se um sensível artesão de atmosferas lidas nas entrelinhas, oferecidas com o mínimo artifício possível, tecidas por diálogos em que uma palavra nunca é desperdiçada, e, sobretudo, por um uso peculiar da filmadora, imperceptivelmente ágil em colher os vários ângulos da cena, em imagens depois montadas com ritmo rápido.

principalmente da mulher (interpretada por Setsuko Hara), que, dos dois, foi quem mais desejou uma possibilidade de mudança, que a vida, enfim, não reserva nada de melhor, e que, no fundo, aquele mínimo de estima recíproca que os ligava e o próprio fato de não estarem sozinhos possa constituir uma alegria, que felicidade pode significar aqueles pequenos momentos serenos antes desprezados.

Retrato psicológico

Ainda sobre o mundo que conhece melhor, o da família que gira em torno de uma figura feminina, Naruse realizou em 1952, *Mamãe* (*Okasan*), história de uma viúva que leva adiante a própria família com obstinação, apesar das adversidades. No mesmo ano, fez a segunda adaptação (depois de *A refeição*) de uma obra da escritora Fumiko Hayashi, *O relâmpago* (*Inazuma*), obra que confirma a união perfeita entre os dois artistas. Naruse explora a ligação peculiar entre quatro irmãos, filhos de pais diferentes, e sua mãe. A mais jovem dos quatro encarna a mulher típica de Naruse, aquela que tenta – sem sucesso – dar uma reviravolta no seu destino. Como sempre, tudo nos é oferecido à meia-voz, não projetado num verdadeiro núcleo dramático, mas construído pelo efeito de uma charada cotidiana de sentimentos não expressidos, sufocados pela impossibilidade de opor-se plenamente àquilo que é inerente aos personagens e que os persegue até o último dos seus dias. A descrição, no estilo que o autor já utilizara antes da guerra, chega a tocar a alma sem nunca pretender estabelecer uma relação de piedade entre os espectadores e os personagens.

As relações entre irmãos em *Irmão mais velho, irmã mais moça* (*Ani imoto*), entre cônjuges em

Marido e mulher (*Fufu*) e *A esposa* (*Tsuma*), todos realizados em 1953, são outros capítulos importantes dedicados ao microcosmo familiar. O mundo das gueixas, já explorado em *Separando-me de você*, em 1933, é retomado numa sinfonia de meios-tons no filme *Crisântemos tardios* (*Bangiku*, 1954), nova transposição de uma obra de Fumiko Hayashi, e em *Ao fluir da correnteza* (*Nagareru*, 1956). Todavia, a obra de Naruse mais famosa é *Nuvens flutuantes* (*Ukigumo*, 1955, também a partir de argumento de Fumiko Hayashi), um tocante retrato psicológico de uma mulher forte e seu relacionamento infeliz com um homem fraco no pós-guerra. A relação entre os dois – o homem já é casado – teve início durante a guerra e arrasta-se graças à obstinação da mulher, que continua a seu lado mesmo quando ele a trai e o acompanha a uma ilha distante apesar de estar doente. No fim do filme, ela morre na solidão e sem ter atingido seus objetivos, um desfecho coerente com os epílogos pessimistas e sempre infelizes dos filmes de Naruse. A morte narrada calmamente ilustra o tom dos sentimentos da mulher, nunca gritados, sempre expressos por gestos imperceptíveis e ecos distantes, apenas intuídos das suas palavras.

Muitos títulos da filmografia de Naruse, como *Nuvens flutuantes*, selecionam uma imagem da natureza como contraponto ao estado de ânimo dos personagens: do casal em *Chuva repentina* (*Shuu*, 1956), da jovem mulher em *Nuvens de verão* (*Iwashigumo*, 1958) e tantos outros, até o último, *Dois na sombra* (*Midaregumo*, 1967). Muitas são, enfim, as transposições de conhecidas obras literárias, não apenas aquelas originariamente assinadas por Fumiko Hayashi, mas também de famosos autores dos mesmos anos, das quais citamos *Okuni e Gohei* (*Okuni to Gohei*, 1952), da obra de Jun'ichiro Tanizaki, raro exemplo de filme de época dentre os realizados pelo diretor, e *Turbilhão da vida* (*Yama no oto*, 1954), do belo romance de Yasunari Kawabata.

Após ter inaugurado sua própria produtora independente, Studio 8, em 1951, com *Nuvens que se dispersam*, Heinosuke Gosho começou a produzir alguns dos melhores filmes de sua carreira. Ele também, como Naruse, certamente registra-

ria mais que uma queda qualitativa, mas como seu colega, levou à perfeição as características já apresentadas nos anos anteriores à guerra, principalmente no âmbito do shomingeki, tornando-as tão inéditas que logo se chegou a falar de “goshoísmo” para definir sua estrutura peculiar: sobre a base de um invariável, realista e antidramático – mais uma miscelânea de risos e lágrimas – retrato do avanço cotidiano da existência, pequenas alegrias ou tristeza veladas representam a marca de uma vitalidade que evidencia os aspectos mais sinceros dos seres humanos. Outro sinal de reconhecimento do estilo cinematográfico de Gosho é a utilização de um número abundante de movimentos de câmera organizados com um cuidadoso trabalho na montagem e, enfim, a importância dialética dada à base musical de seus filmes.

Pequena burguesia

As duas obras que melhor ilustram seu ponto de vista sobre a vida da pequena burguesia são *De onde se avistam as chaminés/As quatro chaminés* (de um romance de Rinzo Shiina, filme com o qual obteve um prêmio em Berlim em 1953) e *O vale do amor e da morte/O vale entre amor e morte* (*Ai to shi no tanima*, 1954): o primeiro, principalmente, decreta o sucesso, depois confirmado em seu país, do gênero proposto por esse autor. As quatro chaminés do título encontram-se num bairro pobre de Tóquio; lá vivem um homem e uma mulher que um dia encontram uma criança abandonada na porta de sua casa e, após muitos momentos de crise (a mulher até tenta o suicídio), decidem manter o menino com eles. Na frase pronunciada pelo homem no final do filme, “a vida é aquilo que você acredita que seja, mais ou menos amarga conforme você é”, muitos identificaram a poética do goshoísmo, nesse filme parafraseada também pelas quatro chaminés, que, como as pedras do jardim zen de Ryoanji, em Kioto, nunca são vistas todas juntas a partir de um lugar, pois a perspectiva muda de acordo com o ponto de vista.

Personagens sempre inocentes e psicologicamente não elaboradas em detalhes, mas com uma

forte vontade de existir, os homens e as mulheres de Gosho têm muito a contar sobre o pós-Guerra. E mesmo quando o tempo histórico é diferente, como no caso da história de *Um albergue em Osaka* (*An inn at Osaka/Osaka no yado*, 1954), ambientado no período Taisho, os destinos de cada personagem precisam entrelaçar-se como se fossem o de uma única família que sobrevive às intempéries da vida, sofrendo sim pequenas tragédias, mas também com a capacidade de usufruir pequenas emoções. Mais uma vez no passado, no período Meiji, Gosho ambientou aquela que muitos consideram sua melhor obra, *Adolescência* (*Takekurabe*, 1955, do romance da escritora Ichiyo Higuchi, apresentado *hors concours* no Festival de Veneza no mesmo ano). Nas significativas interpretações das três famosas atrizes Isuzu Yamada, Hibari Misora e Keiko Kishi, narra-se uma rede de atmosferas nas relações de uma jovem mulher, Midori, que vive um último período de “liberdade” antes de ser destinada a um futuro de gueixa, e de outras mulheres do ambiente, cujas figuras são aqui ressaltadas pelo roteirista Toshio Yasumi, embora fossem apenas pinceladas no romance original. Para o diretor, todos esses personagens e não apenas Midori, sobre a qual a escritora se concentrara, são chaves de acesso a uma cultura e a uma atmosfera peculiares das pessoas menos favorecidas desse período histórico, e, como tais, retrata-as com função arquetípica dentro do grupo social: por um sentimento determinado, uma sombra de tristeza, um tímido impulso de liberdade, as esperanças fracassadas.

Sentimentalismo excessivo

Gosho ainda rodou filmes por mais uma década, mas cada vez mais freqüentemente escorregava para ambientes de excessivo sentimentalismo, perdendo a oportunidade de atingir outros bons resultados como aqueles citados. Todavia, alguns dos seus filmes suscitaram um certo interesse; entre esses, além do interessante *A espingarda de caça* (*Ryoju*, 1961, transposição de um romance de Yasushi Inoue), sobre as hipócritas pretensões de normalidade de uma família burguesa,

recorda-se principalmente o drama histórico *Os vagalumes* (*Hotarubi*, 1958, de um romance de Sakunosuke Oda), narrativa sobre os últimos anos do shogunato Tokugawa e a figura de Ryoma Sakamoto: a base histórica não afasta aqui o diretor do interesse pelo mundo feminino, o qual retrata de modo notavelmente incisivo por meio da figura de Tose, do albergue, nem da vida das pessoas comuns, das quais contempla os sentimentos e as opiniões diante das mudanças que ocorriam naquele momento.

Sua última obra, *Quatro estações do período Meiji* (*Meiji haru aki*, 1968), é um curioso filme interpretado por marionetes em que um avô fala sobre o período Meiji, oferecendo ganchos para evocar tradições, momentos importantes da cultura e figuras históricas. O diretor parecia então querer iniciar uma nova fase na sua cinematografia, mas nada mais realizou. Veio a falecer em 1981.

AKIRA KUROSAWA

Quando em 1998 foi anunciada a morte de Akira Kurosawa, o mundo inteiro percebeu com clareza que se encontrava diante do fim de uma era e de uma maneira magistral de conceber o cinema. Quase todos os meios de comunicação dedicaram um espaço especial à recordação de sua obra, uma ovação semelhante àquela que se fizera pouco antes diante do desaparecimento de um outro grande autor, Federico Fellini. Kurosawa é, sem dúvida, o mais conhecido de todos os diretores japoneses no Ocidente, e seus filmes sempre tiveram as maiores probabilidades de distribuição em todos os países; talvez esteja também entre os principais objetos de estudo e fontes de inspiração para os diretores ocidentais. O cinema de Kurosawa também atingiu seu maior sucesso nos bem-sucedidos anos 1950, para depois se limitar a produções mais esporádicas – mas não com menor sucesso – nas décadas sucessivas. À obra do diretor foram dedicados com justiça



Ran (1985) - dirigido por Akira Kurosawa

Os sete samurais assinala um novo marco na filmografia de Akira Kurosawa. Foi muitas vezes definido como a “apoteose do filme de ação”, uma obra-prima do espetáculo. Graças aos abundantes recursos de que pôde dispor, Kurosawa traçou uma inesquecível sinfonia coral de personagens, emoções, quadros, energias atmosféricas e técnicas cinematográficas com o apoio de um roteiro perfeito.

muitos estudos amplos e competentes. A complexidade artística de sua filmografia e a extrema riqueza estilística o tornaram um dos diretores mais importantes de toda a história do cinema; as várias retrospectivas a ele dedicadas, enfim, contribuíram para a popularidade que induziu a lamentar sinceramente seu desaparecimento.

De 1948 até o ano de sua morte, Kurosawa dirigiu 24 filmes, utilizando alternadamente ambientes modernos e clássicos, oferecendo uma visão do homem – nunca retórica, nem alterada por estereótipos de nenhum gênero – imediatamente reconhecível ou pelo seu orientalismo ou pela ligação íntima com o mundo ocidental tão bem conhecido pelo diretor. Antes que sua popularidade se espalhasse pelo mundo inteiro com o prêmio veneziano conferido a *Rashomon*, no pós-Guerra já realizara oito filmes, os quais já foram parcialmente comentados. Dentre esses, *Anjo embriagado*, *Duelo silencioso* (*Shizuka naru ketto*, 1949) e *Cão danado* (*Nora inu*, 1949) são filmes de análoga violência iconográfica ao representar a decadência moral da capital no pós-Guerra. Já no primeiro se distinguem as interpretações dos atores preferidos de Kurosawa: Toshiro Mifune, no papel de um jovem gângster arrogante, embora em certo sentido muito humano, e Takashi Shimura, um médico alcoólatra que conduz uma verdadeira missão de redenção trabalhando num bairro que lembra mais uma lixeira que a futura metrópole de Tóquio.

Os dois personagens representam, em duas medidas diversas, o mesmo tipo de ambigüidade e anarquia moral do período; às vezes iden-

tificamos em um os traços do outro, sobretudo no doutor que tenta recuperar o jovem gângster do seu declínio, na medida em que ele representa as oportunidades perdidas em sua própria vida, e em ambos os personagens observamos a pulsão positiva para a vida que o diretor quase sempre ressalta. Entre as tantas expressões visuais utilizadas para esse filme, a do contraste entre o dia e a noite, entre luminosidade e escuridão, mostra muito marcadamente o universo suspenso entre angústia e desejo de revanche próprio do autor. O caos das situações não impede os personagens de sonhar em ser quaisquer outros, mesmo que alguma coisa possa estilhaçar bruscamente as ilusões, como é o caso da morte do gângster.

Escombros da humanidade

Mais uma vez em torno da figura de um médico, a arena de *Duelo silencioso* é o terreno da consciência de um homem que contraiu sífilis enquanto operava um paciente e que deve decidir entre a possibilidade de formar uma família – com os riscos de transmissão que sua doença comporta – ou permanecer tristemente sozinho com sua profissão. Por sua vez, o próximo filme inicia com um jovem policial cujo revólver é roubado: angustiado pela idéia de que muitos delitos poderiam ser cometidos com a arma, começa sua odisséia pelas ruas de bairros suspeitos para procurá-la. *Cão danado* revolve, assim, os escombros de uma humanidade tornada bestial pela recente experiência bélica, explorada com uma tensão rítmica de cortar o fôlego. Parte-se do pressuposto que não existam duas alternativas para o homem desse período, o bem ou o mal, mas o diretor constrói um denso esquema de referências, de conjunturas situacionais (as tentações que podem ter tornado o ladrão um criminoso não se distanciam daquelas experimentadas pelo policial durante a guerra) para abrir uma voragem de nuances entre as duas posições morais. Enfim, o já citado *Escândalo* (*Shubun*, 1950), com o qual explora o mundo da imprensa sensacionalista: quatro obras

De 1948 até o ano de sua morte, Kurosawa dirigiu 24 filmes, utilizando alternadamente ambientes modernos e clássicos, oferecendo uma visão do homem – nunca retórica, nem alterada por estereótipos de nenhum gênero – imediatamente reconhecível ou pelo seu orientalismo ou pela ligação íntima com o mundo ocidental tão bem conhecido pelo diretor.

para retratar amplamente um período devastado em fase de transição, como o do pós-guerra. Desordem moral, mescla caótica entre cultura nipônica e ocidental, um povo desgarrado, verdades distorcidas, tantos aspectos de uma sociedade que labuta para reconstruir seu interior, mas que também é animada por uma forte vitalidade e desejo de sucesso.

Depois desses ásperos retratos contemporâneos, o filme seguinte é a já celeberrima busca da verdade encenada em *Rashomon* (filme baseado em dois contos do escritor Ryunosuke Akutagawa). No Japão do século 12, quatro narradores diferentes oferecem sua versão do mesmo incidente: num bosque, uma mulher é violentada e seu marido assassinado por um homem. Às verdades apresentadas pelo bandido, a mulher, o morto (que fala por intermédio de um xamã) e um lenhador que assistiu à cena escondido, Kurosawa permite que cada espectador acrescente a sua, dado que não elege a versão de nenhum dos personagens. E ao pessimismo quanto à justiça moral dos homens contrapõe a ação do lenhador que leva para sua casa um menino abandonado para criá-lo com seus próprios filhos. Sob essa ótica, a descrição das tipologias humanas não se distancia daquela das quatro obras precedentes, e assim, apesar da escolha de um ambiente do passado, não é difícil identificar o mesmo tipo de sociedade à deriva.

O sucesso internacional obtido por esse filme graças ao Leão de Ouro veneziano não se repetiu com o seguinte, ambientado no imediato pós-guerra. *O idiota* (*Hakuchi*, 1951) inspirava-se no romance homônimo de Dostoiévsky, autor do

qual Kurosawa era profundo conhecedor, mas a crítica ocidental muitas vezes considerou a transposição muito fria, mesmo reconhecendo a hábil mestria do diretor nas posteriores adaptações de romances ocidentais. Sempre no âmbito do *gendai-geki*, *Viver* (*Ikiru*, 1952) é hoje considerado um dos filmes mais bem-sucedidos de Kurosawa, além de um dos melhores da história do cinema mundial. A perspectiva de morrer em breve por causa de uma doença fatal põe violentamente um homem diante da própria vida, obrigando-o a fazer os balanços, avaliar as oportunidades perdidas e, enfim, tentar de tudo para dar um último sentido à existência. A decisão de como investir as derradeiras energias recai sobre a aprovação do projeto de construção de um parque infantil numa área pantanosa, graças ao qual também os filhos das pessoas pobres poderão usufruir um local protegido. Vencer essa pequena batalha implica a superação de uma obtusa burocracia *kafkaiana*, de conflitos de interesses, além de uma indiferença geral, mas o protagonista está disposto a tentar por todos os meios alcançar a modesta meta. Quando, enfim, consegue atingi-la e a morte o leva consigo, uma nova parte do filme joga com o conceito de verdade relativa: as pessoas que acompanharam o homem em vida tentam explicar os motivos da sua mudança, traçando-lhe a figura sob diversos ângulos; as mulheres do povo aclamam-no como benfeitor; o mérito da construção do parque lhe é subtraído por meio das costumeiras manobras políticas; a imagem dos burocratas de bom coração é definitivamente estilhaçada ao final com o retorno à triste normalidade da indiferença.

Os sete samurais, dois anos depois, assinala um novo marco na filmografia do diretor. Foi muitas vezes definido como a “apoteose do filme de ação”, uma obra-prima do espetáculo. Um pequeno grupo de samurais vai em auxílio dos habitantes de um vilarejo submetidos por bandidos cruéis que rapinam colheitas e mulheres nas suas invasões. Além do conflito armado – épico e remissivo a outras gloriosas batalhas – o filme dedica uma grande parte ao conflito entre os pró-

prios samurais e os camponeses, divididos pela desconfiança; infelizmente, na primeira edição distribuída, cortada em mais de sessenta minutos, esse jogo de tensões e o afresco humano eram reduzidos a poucas passagens. *Os sete samurais*, realizado com grande orçamento e durante um longo período de tempo, foi uma das obras mais dispendiosas da década, mas também é aquela que teve absolutamente o maior sucesso internacional. Graças aos abundantes recursos de que pôde dispor, Kurosawa traçou uma inesquecível sinfonia coral de personagens, emoções, quadros, energias atmosféricas e técnicas cinematográficas com o apoio de um roteiro perfeito. A perfeição estilística e o equilíbrio ideal entre situações e tensão rítmica, principalmente na batalha final, realizada com inacreditável inovação nos ângulos, inspiraram mais ou menos indiretamente várias produções ocidentais, tornando-o um dos filmes mais famosos de toda a cinematografia japonesa.

Técnicas de teatro

Após *Anatomia do medo*, ao qual já nos referimos, em 1957 Kurosawa realizou *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu jô*, literalmente *O castelo da teia de aranha*), um jidaigeki inspirado em *Macbeth*, de Shakespeare, revisitado com a insólita utilização de muitas técnicas do teatro Nô (efeito tornado mais evidente pelo recurso freqüente dos campos longos) para apresentar os mesmos mitos ao estilo japonês. Washizu é o personagem de Macbeth, um líder, um vencedor decidido a obter o controle do castelo, e por isso, disposto a tudo. A natureza, nas mãos do diretor, participa a todo instante da sua aventura; ele a deixa agir constantemente como campo no qual se consuma o desenho do autor, mas também como intrincado percurso mental, labiríntico itinerário na existência marcada pela vaidade. A interpretação de Kurosawa da obra de Shakespeare não deixa dúvidas: gere a matéria humana e os turbilhões mentais como perfeito conhecedor das culturas nipônica e ocidental, sabe traduzir de ambos os

imaginários os mesmos acenos de loucura com análoga sabedoria.

Uma capacidade que demonstra novamente com um outro filme, de ótimos resultados: *Ralé* (*Donzoko*, 1957), dessa vez adaptado de *O hotel dos pobres*, de Gorki, no qual o ambiente da Rússia imperial é traduzido para aquele do Japão do período Tokugawa. Nesse jidaigeki, faltam as cenas de ação, os acontecimentos são ambientados numa estrutura fechada, em cujo interior convivem e sonham com uma existência melhor vários personagens: uma prostituta, um ator, e assim por diante. A ação é recuperada no sucessivo *A fortaleza escondida* (*Kakushi toride no san akunin*, 1958, literalmente *Três homens perversos numa fortaleza escondida*), último filme produzido pela Toho, com grandes ambições e recursos: do claustrofóbico interior de *Ralé*, passa-se aqui a admiráveis cenas externas, em cinemascope, pelas quais acompanhamos o percurso do corajoso general que quer escoltar uma princesa até um lugar seguro, para longe de seus inimigos que lhe armam uma cilada para roubar seu tesouro. Esse filme, mesmo não sendo o melhor de Kurosawa, graças a sua genialidade técnica apresenta o justo grau de diversão, o equilíbrio nunca comprometido entre os personagens e as situações: uma feliz mistura admirada pelo americano George Lucas, entre outros, que parece ter considerado seus ingredientes na realização do conhecido *Guerra nas estrelas*.

Fundada sua própria produtora independente, a Kurosawa Productions, o diretor decide voltar ao gendaijeki para realizar uma obra engajada sobre a sociedade contemporânea a ele, nos anos de inarrestável expansão econômica do Japão. É em 1960 que filma *O homem mau dorme bem* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*), ambientado no mundo das altas finanças, um filme com várias seqüências memoráveis (principalmente a de abertura, da cerimônia matrimonial com a irrupção da polícia) e inovações de grande efeito. Sempre com a Kurosawa Productions roda ainda nos anos 1960 outros quatro filmes, os últimos antes de passar por uma séria crise produtiva: *Yojinbo*, *o guarda-costas* (Yo-

jinbo, 1961), *Sanjuro* (1962), *Céu e inferno* (*Tengoku to jigoku*, 1963), e *Barba ruiva* (*Akahige*, 1965, de um romance de Shugoro Yamamoto).

Yojinbo, o guarda-costas, o filme no qual Sergio Leone se inspirou para realizar o conhecido *Por um punhado de dólares*, tem como protagonista um ronin contratado alternadamente por duas facções em guerra num vilarejo, uma chefiada por um vendedor de seda e a outra por um produtor de saquê. Movido aparentemente por motivos prosaicos, como obter alimento e passar o tempo, a missão desse ronin revela-se ser a de anular todos os “maus”, participando de ambos os grupos a fim de enfraquecê-los. A interpretação hierática de Mifune (que também obteve o prêmio de Veneza) no papel do valoroso ronin e a total ausência de um ideal romântico ou de glória tornam esse jidaigeki uma espécie de paródia das mais épicas histórias de luta do passado retratadas pelo cinema japonês. Contribuiu para o sucesso do filme a impecável fotografia de Kazuo Miyagawa, pela primeira vez ao lado do diretor desde os tempos de *Rashomon*.

Cinema de ação

Aclamada por um vasto público em seu país, a essa obra seguiu-se o jidaigeki *Sanjuro*, cujo protagonista, o ronin Sanjuro, parece parodiar o mesmo personagem de *Yojinbo*, propondo-o com características mais humanas e, segundo muitos críticos, efeminadas (entre outras coisas, o nome do protagonista parece sugerir essa nuance, visto que *tsubaki* significa “camélia”). Dessa vez, com um grupo de samurais envolvidos nas questões de um administrador do clã, o filme passa-nos a lição de não-combate, a não ser quando realmente necessário. E que o valor de um homem se manifesta mais na capacidade de conter os próprios instintos do que na habilidade para a luta, em que no filme anterior golpes fendentes de espada laceravam corpos e mais corpos, sem moral aparente. Obra que se inclina para um público mais adulto do que aquele que prestigiara a precedente, compartilha com a

outra a releitura anti-heróica do código do bushido e a demonstrada paixão do diretor por um certo cinema de ação de orientação ocidental.

O ambiente lhe é mais uma vez contemporâneo em *Céu e inferno*: o abastado Gondo (enésimo papel para Mifune), no momento mais delicado de sua carreira, é atingido pelo pedido de resgate de um seqüestrador que afirma ter seqüestrado seu filho. Mas ocorre que houve um erro, a criança seqüestrada é na verdade o filho de seu motorista: Gondo deve decidir se paga mesmo assim ou finaliza a transação comercial com que sonhou por toda a vida. Estamos no “céu”, entre os muros dourados de sua mansão situada no alto das colinas, onde se configura o dilema interior desse homem que, por um lado, precisa dar um sentido à vida e, por outro, deve contemplar o peso da própria ambição. E ao “inferno” descemos no próximo momento, seguindo a imagem do seqüestrador, às ruas imundas e mal-afamadas, pelas quais circulam os viciados em drogas, onde a mercadoria humana tem valor relativo. O olho sempre vigilante da câmera insinua-se em cada saliência desses quarteirões, busca indícios, conduz uma investigação serrada que é principalmente visual, marcada por uma inalterada tensão rítmica.

O barba ruiva é ambientado nos últimos anos do período Tokugawa, e tem como protagonistas dois médicos, o jovem e promissor doutor Yasumoto, que se formou assimilando muitos princípios da medicina ocidental, e o mais idoso doutor Barba ruiva, que dirige uma clínica para casos desesperados (não apenas incuráveis, mas também desamparados) nos subúrbios de Tóquio. Trata-se de uma nova narrativa sobre a edificação de um personagem (aqui o do jovem Yasumoto) ocorrida com violentas experiências das quais o mestre (Barbarossa) o faz participar; de um discípulo que enfim renuncia à ambição para seguir uma verdadeira vocação. Essa obra, perfeita sob muitos aspectos – técnicos, estilísticos e das tipologias narrativas –, mesmo que a crítica mencione a falta da casualidade genial de algumas cenas de seus filmes anteriores, assinala também

o fim da parceria entre Kurosawa e Toshiro Mifune, uma das mais bem-sucedidas da história do cinema japonês.

Segue-se a esse filme um dos períodos mais difíceis na carreira do diretor, que permanecerá inativo por cinco anos, antes de poder voltar a dirigir uma nova obra. Muitas dificuldades, principalmente financeiras, parecem indicar o fim da era das grandes produções, e até mesmo a tentativa de levar adiante alguns projetos americanos, entre eles o da direção de *Tora! Tora! Tora!* Os anos 1970, como veremos, inaugurarão a nova temporada do mestre, um período produtivamente difícil, mas não desprovido de ótimos resultados, e que se concluirá apenas com sua morte.

KEISUKE KINOSHITA



Uma tragédia japonesa (1953) - dirigido por Keisuke Kinoshita

O gênero pelo qual Kinoshita é mais conhecido no Ocidente é a comédia, embora, como constatado por alguns exemplos citados nos capítulos anteriores, na sua filmografia muitos títulos refiram-se a obras dramáticas de profundo impacto emocional. Entre os filmes mais bem-sucedidos do pós-guerra, *A queda* (*La chute/Hakai*, 1948), por exemplo, era uma obra de tom abertamente polêmico contra uma das mais radicadas discriminações sociais do Japão, ainda hoje praticada contra os *burakumin*.⁸ De fato, é essa a extração social do seu protagonista, um professor que vê arruinarem-se sua segurança e posição quando sua origem vem a público, após tê-la omitido durante muito tempo. Do romance homônimo de Toson Shimazaki, mesmo não descuidando de uma certa caracterização do protagonista às voltas com seu sofrimento, todo interiorizado, o diretor

freqüentemente se distrai quanto às exigências de ordem formal, esquecendo-se de ressaltar com mais realismo e firmeza a doença social que está na origem da discriminação, as dificuldades de integração do grupo, o sofrimento criado pela indiferença das pessoas.

Em 1949, Kinoshita realizou três obras de cunho bem diferente: o divertido *Bravo mademoiselle!*, *Os contos fantásticos de Yotsuya* (*Shinshaku*

No panorama do cinema japonês de ambientação contemporânea, Kinoshita foi seguramente um dos mestres, mesmo que sua obra seja, no conjunto, menos coerente e de menos apelo que a de seu “concorrente” Kurosawa. Durante muito tempo quase desconhecido no Ocidente, apenas em 1986 uma ampla retrospectiva dedicada a ele no Festival de Locarno permitiu acompanhar o desenvolvimento do seu universo, único por várias razões.

Yotsuya kaidan), filme ao qual já se fez referência e que constitui um importante exemplo do gênero dedicado ao sobrenatural e ao horror, e *O tambor quebrado* (*Yabure daiko*). Dos três, foi principalmente com o terceiro que conseguiu representar com uma elevada carga emotiva o *pathos* dos anos contemporâneos a ele: partindo do retrato dos novos-ricos do pós-guerra, ilustra sabiamente o embate entre diferentes gerações, demonstrando como os sistemas educativos tradicionais de um pai são aplicados aos jovens criados então sob a égide de um individualismo marcado. A veia cômica que aqui lhe serve para caracterizar o personagem do pai, na ótima interpretação de Bantsuma, é a mesma que o diretor utiliza para desenhar uma das figuras mais bem-sucedidas do seu cinema, a da jovem *stripper* e bailarina Lily Carmen, em *O retorno de Carmen*, filme também conhecido como a primeira obra em cores do Japão (*fuji color*). Carmen retorna da cidade para sua terra natal em companhia de uma amiga e, não obstante o incômodo criado pelo seu aspecto libertino e pela sensual extravagância, organiza um espetáculo para os conterrâneos. A trama desse filme e do seguinte, realizado um ano depois, *O amor puro de Carmen*, brilhante não apenas pela estrutura cômica, mas também pelos muitos números musicais, são utilizadas pelo autor para traçar uma sátira da moral japonesa dos primeiros anos do pós-guerra e oferecer um rosário de tipologias humanas variadamente lapidadas nas descrições dos habitantes do lugarejo. O papel de Carmen é interpretado por Hideko Takamine, atriz que consegue conjugar o atrevimento do personagem com uma sábia dose cômica e humana.

Uma tragédia japonesa (*Nihon no higeki*, 1953) retoma o discurso sobre o choque de gerações abordando, agora em tons mais trágicos, a relação entre uma viúva e seus filhos. Dessa vez ambientado num bairro habitado por pessoas pobres, ilustra os sacrifícios da mulher, cujo sonho é garantir um futuro ideal para os dois rapazes, que, por sua vez, se revelam cínicos e egoístas e a abandonam impiedosamente, não lhe deixando outra escolha a não ser o suicídio. O paralelo entre as vicissitudes dessa família e um problema social de raio mais amplo é também acentuado pela inserção de trechos cinejornalísticos, um sistema que permite ao diretor mergulhar a narrativa num sólido contexto histórico, e também resgatá-la nos momentos que ameaçariam fazê-la derrapar para a estrutura do drama doméstico. É evidente a intenção de demonstrar, por meio da profunda caracterização da mulher e de seu obstinado apego a uma concepção de vida já obsoleta, a irreversibilidade do progresso e a necessidade de abrir-se a uma nova moral distanciada da tradicional. Esse é um tema em que o diretor sente precisar insistir, e que também vai orientar o sucessivo *O jardim das mulheres* (*Onna no sono*, 1954), ambientado num colégio feminino administrado com severidade e injustiça, no qual uma moça, oprimida, enfim se suicida, o que faz com que todo o grupo estudantil finalmente se insurja. A essa obra se acrescenta uma forte denúncia, não apenas ao sistema educativo, mas também à condição feminina no Japão, utilizando uma estrutura narrativa compacta e diálogos habilmente construídos que delineiam em profundidade as personalidades dos personagens.

Drama doméstico

Em seguida ao sucesso de *As vinte e quatro pupilas*, abriu-se para Kinoshita um período de sentimentalismo: *Nuvens distantes* (*Toi kumo*, 1955), uma história de amor em tons melodramáticos apoiados sobre o estratagemas da intriga; uma outra *love story* contrariada. Dessa vez, por ambições e rígidas convenções de caráter feudal, em *Eras como um crisântemo silvestre* (*Nogiku no gotoki kimi nariki*, 1955, a partir de um conto de Sachio Ito), filme conhecido também pela bem-sucedida fotografia em preto-e-branco de Hiroshi Kusuda

e pela utilização de quadros ovais sobre fundo branco que fixam algumas cenas como fotografias antigas; e os sonhos juvenis despedaçados pela maturidade em *Nuvens ao crepúsculo* (Yuyakegumo, 1956).

Depois de um filme sobre a rebeldia dos jovens, *O sol e as rosas* (Taiyo to bara, 1956, retrato da juventude menos favorecida, em contraste com aquela exaltada pelas teorias de Shintaro Ishihara), o grande sucesso comercial de *Tantos anos de alegria e tristeza* (Yorokobi mo kanashimi mo ikutsaigetsu, 1957, depois argumento de uma série televisiva produzida pelo próprio diretor), história de um casal que trabalha num farol, a qual se desenrola por um longo período de tempo, e a comédia *Uma vela no vento* (Fuzen no tomoshibi, 1957), Kinoshita realizou aquela que muitos consideram hoje como sua obra-prima, *A balada de Narayama* (Narayama bushiko, 1958, do romance de Shichiro Fukazawa, apresentado em Veneza no mesmo ano), nova incursão no mundo das relações entre pais e filhos. Em um remoto vilarejo, segundo uma usança arcaica, os velhos, chegada a idade em que se revelam improdutivos, são abandonados pelos filhos sobre uma colina quando estão próximos da morte. Uma anciã, com quase setenta anos, tenta convencer seu filho a seguir tal desumano costume. Para descrever o ambiente desse trágico infortúnio, o diretor decide utilizar um cenário e uma trilha musical próprios do teatro Kabuki e aproveitar muitas sutilezas de luz particulares e simbólicas, atingindo um formalismo e uma intelectualização mais evidentes do que no romance em que se inspira. Porém, ao mesmo tempo diluindo o êxtase teatral com o uso nervoso e ágil dos movimentos de câmera, com os quais recupera a visão essencial de cada cena.

Se um ambiente teatral inspira a realização de *A balada de Narayama*, é à pintura que o diretor recorre para compor a segunda adaptação de um romance de Shichiro Fukazawa, *O rio Fuefuki* (Fuefukigawa, 1960), um jidaigeki ambientado no século 16, sobre algumas gerações de pessoas pobres durante um longo período de guerras devastadoras. Esse filme fecha, infelizmente, a fase de ouro e o progressismo do diretor, que, em seguida, se empenharia na realização de filmes qualitativamente menos importantes, não raro melodramáticos. À atividade cinema-

tográfica ele acrescenta, a partir dos anos 1960, uma participação na produção televisiva cada vez mais intensa.

Ideologia e vida cotidiana

No panorama do cinema japonês de ambientação contemporânea, Kinoshita foi seguramente um dos mestres, mesmo que sua obra seja, no conjunto, menos coerente e de menos apelo que a de seu “concorrente” Kurosawa.

Durante muito tempo quase desconhecido no Ocidente, apenas em 1986 uma ampla retrospectiva dedicada a ele no Festival de Locarno permitiu acompanhar o desenvolvimento do seu universo, único por várias razões. São numerosos os gêneros que explorou, e não é fácil identificar suas constantes, mas seguramente pode-se reconhecer seu mérito de ter, mais do que os outros autores, invocado o progresso ideológico na vida cotidiana, na educação dos jovens e, sobretudo, na condição de suas heroínas, mulheres que, após terem lutado pelas pessoas que amam, freqüentemente recorrem ao suicídio apenas porque definitivamente derrotadas pelo ambiente circunstante.

Ter trabalhado na Shochiku nos gloriosos anos 1950 permitiu a Kinoshita realizar, sem pausas, seus filmes, mas muitas vezes significou também ter de se curvar a algumas regras comerciais da empresa. Não obstante, conseguiu determinar para si um espaço “privativo”, constituído por uma equipe e um elenco quase regulares, ou seja, cercou-se de pessoas em condições de compreender detalhadamente a natureza de seus projetos. Além disso, os meios dos quais pôde dispor lhe deram espaço para um contínuo experimentalismo técnico e para um certo ecletismo de autor que obtiveram os não poucos resultados admiráveis dos quais falamos. Ademais, dentre os tantos méritos que lhe devem ser atribuídos, não se pode esquecer aquele de ter formado profissionalmente, ou de qualquer forma ter estimulado de algum modo, alguns dos mais importantes diretores das gerações sucessivas, entre os quais Hiroshi Teshigahara e Yoshishige Yoshida.

KON ICHIKAWA

Kon Ichikawa foi dos diretores de menor ruptura entre aqueles que participaram da feliz temporada cinematográfica dos anos 1950. Até o início dos anos 1960, muitas das suas obras registraram sucesso de público e quase unânime consenso da crítica, mas dificilmente foi autor de transgressões ou deu espaço a embates morais. Sua fórmula triunfante foi, sobretudo, o ecletismo, a escolha de não se firmar num gênero ou numa gama de personagens ideais, mas, sim, de tentar todas as variantes possíveis com uma narração que flutua indiferentemente do cômico ao trágico, do gendai ao jidaigeki, com predominantes incursões no universo literário (porém inspirado por autores diferentes e sem nenhuma ligação estilística entre eles), mas também ensaiando documentários. Em nível de escolha produtiva, o discurso era análogo: a partir do momento que trabalhou para quatro diferentes empresas (Toho, Shintoho, Nikkatsu e, enfim, a Daiei, a casa para a qual assinou a maior parte das suas obras de maior sucesso), além de ter sido também independente, é impossível enquadrá-lo como adepto de apenas uma lógica de mercado. A única constante foi o extremo cuidado nos roteiros, estudados detalhadamente e durante grande parte de sua carreira escritos em colaboração com a mulher, a roteirista Natto Wada. Muitas são as suas obras conhecidas no exterior, do Prêmio San Giorgio em Veneza por *A harpa da Birmânia* ao Prêmio Especial do Júri em Cannes por *A estranha obsessão* (*Kagi*, 1959, conhecido também como *A chave*), até o prêmio duplo (da crítica e como melhor filme para os jovens), ainda em Cannes, por *As Olimpíadas de Tóquio* (*Tokyo Orinpikku*, 1965).



A harpa da Birmânia (1956), dirigido por Kon Ichikawa

Nascido em 1915, seu envolvimento com o cinema começou em 1933, quando foi contratado pela JO, mas sua estréia na direção ocorreu em 1946 com o filme de animação *Uma garota no templo Dojo* (*Musume Dojoji*), inteiramente interpretado por bonecos e inspirado numa peça de Bunraku, porém realizado sem submeter preventivamente o roteiro às forças de ocupação, e, portanto, confiscado. A estréia no campo da animação não surpreendeu, considerando seu primeiro interesse, a pintura, e a grande admiração por Walt Disney, um ideal no qual se inspirar em sua conjugação entre cinema e desenho.

Papéis estereotipados

No período que vai de 1953 a 1955, Ichikawa realizou uma série de comédias de humor negro, *A mulher que tocou as pernas* (*Ashi ni sawatta onna*, 1952), *O senhor Lucky*, *O senhor Pu* e *O miliardário* (*Okuman choja*, 1954). Os personagens extraídos da nova sociedade japonesa tornavam-se objeto de uma impiedosa sátira que freqüentemente os mostrava estereotipados nos papéis trágico-farsescos do pós-Guerra: o

A fórmula triunfante de Ichikawa foi, sobretudo, o ecletismo, a escolha de não se firmar num gênero ou numa gama de personagens ideais, mas, sim, de tentar todas as variantes possíveis com uma narração que flutua indiferentemente do cômico ao trágico, do gendai ao jidaigeki, com predominantes incursões no universo literário, mas também ensaiando documentários.

funcionário de carreira (*O senhor Lucky*), o professor fracassado e com uma personalidade fraca demais para o período voltado ao progresso (*O senhor Pu*), políticos, gueixas, pobres e subversivos (*O miliardário*) e, assim por diante, da pequena burguesia à melancólica classe pobre.

Muitos dos melhores filmes de Ichikawa foram produzidos a partir de 1955, a maior parte dos quais felizmente conhecidos também no Ocidente. *O coração* (*Kokoro*, 1955) é uma das suas adaptações mais famosas (do romance homônimo de Soseki Natsume): um estudante, fascinado pelo caráter enigmático de um homem, Nobuchi, torna-se seu discípulo espiritual, e apenas depois do suicídio do “mestre”, graças a uma longa carta que este lhe dedica, compreende que aquele fascínio e hermetismo eram na verdade o efeito de uma profunda dor (explorada em *flashbacks*) pela morte de um amigo que se matara há muito tempo, depois de precisar renunciar a uma mulher por sua causa. No ambiente do período Meiji, as duas figuras centrais do mestre e do jovem são expressões, respectivamente, da resignação de não poder encontrar mais que uma felicidade efêmera e o sentimento de culpa por ter provocado dor (Nobuchi) e dos ideais juvenis destinados à desilusão (o jovem discípulo) do homem contemporâneo, vistas por um traçado geral de morte.

A harpa da Birmânia é o seu filme sucessivo, a primeira obra conhecida no Ocidente e logo saudada como uma obra-prima, além de um dos melhores exemplos do cinema antimilitarista. Extraído de um conto de Michio Takeyama, fala sobre Mizushima, um jovem soldado japonês de um batalhão sediado na Birmânia, que ao final

da guerra, transtornado pela visão de milhares de cadáveres e pela destruição causada pelo conflito, decide não voltar ao Japão e permanecer ali para sepultar os mortos; como uniforme uma túnica de monge budista, um modo de expiar pessoalmente os horrores da guerra perpetrados até aquele momento pela máquina bélica. Mizushima traz consigo uma harpa que toca como autodidata, com a qual consegue até mesmo superar o limite do termo “inimigo”, estimulando um coro entoado por japoneses e ingleses em uníssono. O poder da música nesse filme – além daquele oferecido pelas imagens em preto-e-branco, nas quais a luz se alterna em contrastes violentos com uma sombria penumbra⁹ – consiste sobretudo em exprimir a beleza fundamental do espírito humano e em tornar tangível a dor de Mizushima (e de toda a humanidade) na qual as palavras não saberiam oferecer o mesmo *pathos*, e, realmente, os diálogos lacônicos compõem um todo com o fundo musical, ao ritmo das emoções. A paisagem é de uma beleza terrificante: é o lugar suspenso entre a vida e a morte, entre terra e céu, um vasto Aqueronte sulcado pelos sinais das batalhas.

O ambiente bélico, ou melhor, o horror da violência humana e o desespero que se segue a ela, são mais uma vez o núcleo de um outro filme de Ichikawa, de 1959, *Fogos na planície*, de um romance de Shohei Ooka: sobre o fim da guerra nas Filipinas, é a narrativa de como os soldados (particularmente um deles, Tamura, interpretado por Eiji Funakoshi) tentam sobreviver aos combatentes filipinos e à fome (o desespero conduz até mesmo ao canibalismo). O protagonista acaba por expor-se voluntariamente ao fogo inimigo para pôr fim ao horror. Se no precedente *A harpa da Birmânia* Ichikawa concedera uma terra de ninguém entre a vida e a morte, na qual a alma encontra refúgio até que Mizushima destine os corpos à sepultura, em *Fogos na planície* não restam mais que os espaços (exíguos) para a vida e (cada vez mais vastos) para a morte, um efeito, como ressaltado por William B. Hauser, obtido principalmente pela limitada utilização do cinza (e assim o intermediário entre o branco e o negro) nas cenas.¹⁰

Foram muitas ainda as adaptações literárias, mesmo que contrastantes entre si, realizadas por esse diretor: em 1957, por exemplo, rodou *A ponte do Japão* (*Nihonbashi*) e *O quarto da punição* (*Shokei no heya*). O primeiro relia o romance homônimo do escritor Kyoka Izumi, ambientado numa casa de gueixas, e retomava um argumento melodramático já muitas vezes transposto no repertório do shinpa, conservando a estrutura espacial própria do teatro (poucos ambientes, dentre os quais a ponte, explorados com ângulos cada vez mais variados em toda a sua profundidade e freqüentemente claustrofóbicos). O segundo, por sua vez, era a transposição de um romance de Shintaro Ishihara, o profeta dos taiyozoku, e era um perfil contemporâneo do universo juvenil japonês, no qual retratava a violência das personagens características das narrativas do escritor. *Os homens de Tohoku* (*Tohoku no zunmutachi*, 1957) baseava-se numa obra de Shichiro Fukazawa: no norte do Japão, os filhos mais novos são obrigados a servir os primogênitos e a não se casar nunca. Um desses, particularmente, não consegue ter relações sexuais porque tem mau hálito, mas sonha com a existência de uma terra de mulheres além das montanhas e um dia parte para não mais retornar.

O brasileiro (*Enjo*, 1958) adaptava *O templo do Pavilhão de Ouro*, de Yukio Mishima, e encarnava no seu jovem protagonista, assim como no discípulo de Kokoro, a desilusão que vitima bruscamente os jovens quando precisam confrontar-se com a corrupção do mundo que os rodeia. Seu gesto extremo de incendiar O templo do Pavilhão de Ouro (o Kinkakuji, em Kyoto) corresponde à sua renúncia à pureza. *O brasileiro* é escrito com uma linguagem seca e essencial, soberbamente interpretado pelo jovem ator Raizo Ichikawa, fotografado de forma inesquecível (em cinemascope) pelo genial Kazuo Miyagawa, e dotado do tema musical vanguardista e essencial de Toshio Mayuzumi. O filme foi apresentado em Veneza no mesmo ano, mas não obteve o devido consenso, talvez por ter sido penalizado pela arquitetura geral orien-

tal das imagens resultante num rigor formal de difícil interpretação.

A chave (1959) transpunha o romance homônimo de Jun'ichiro Tanizaki, história de um complexo relacionamento sentimental e sexual entre um homem de certa idade, sua mulher e o namorado da filha, no qual o ciúme é estímulo erótico – um tema que Ichikawa revisita não sem um certo humor negro e acrescentando um final diferente daquele da obra original, não obstante uma das características do seu estilo fosse exatamente a fidelidade aos romances adaptados. Primeira experiência em cores de Ichikawa, o uso peculiar dos matizes, um estratagemma que pode às vezes fazer pensar numa escolha influenciada demais pelo estilo, aguça a estrutura de teia de aranha das relações entre os personagens, ressaltando seu efeito ritual (o erotismo visto como uma espécie de autopurificação, além de um macabro retorno ao corpo readquirindo a energia reduzida pela velhice). Os dois cônjuges e os jovens namorados são descritos de modo que não fossem apreciados pelo público – cujo ponto de vista, supõe-se, coincida com o da empregada que, indignada com o que assistiu, envenena todos no final.

Poder matriarcal

Bonchi (*Bonchi*, 1960), da obra de Toyoko Yamazaki, é um divertido balanço dos efeitos do poder matriarcal no Japão. O título indica o termo com o qual são chamados os filhos mimados e imaturos das pessoas ricas, e o bonchi em questão, de fato, está totalmente sob a autoridade da mãe e da avó, que, por sua vez, decidem o que fazer da vida dele, ao passo que o jovem pode permitir-se todas as dissoluções, até se dar conta de ter fracassado no plano da auto-realização. Enquanto para o protagonista desse filme se trata de uma maneira de não viver, mascarado pela respeitabilidade de sua família e sem nenhuma necessidade de afirmar uma identidade própria, para o personagem de *A queda* (*La chute/Hakai*, 1962, do romance homônimo de Toson Shimazaki) afirmar a si mesmo aquilo que efetivamente é, por mais que isso implique revelar sua origem de burakumin, torna-se quase uma


obsessão e o motivo de uma dura luta interior. É a história – já transposta por Kinoshita para a tela grande – de um jovem professor de um vilarejo montanhês que é consciente do risco de ser marginalizado e perder assim seu emprego no momento em que revele sua origem.

A vingança do ator (Yukinojo henge, 1963), com Natto Wada, baseado numa história de Otokichi Mikami e roteirizado pelos veteranos Daisuke Ito e Teinosuke Kinugasa, era um filme destinado a celebrar a tricentésima aparição do seu intérprete principal, o ator Kazuo Hasegawa (que interpretara o mesmo papel na versão homônima de 1935, dirigida por Kinugasa): um ator de papéis femininos no kabuki, ajudado por um gângster (também interpretado por Hasegawa), vinga seus pais assassinando três homens.

Com uma inusitada trilha sonora em ritmo de jazz, o emprego mais uma vez estilizado e plástico das cores (os fundos negros, a névoa amarelada), as irreais cenas de fundo, a dosada mescla entre trágico e cômico e a bizarra caracterização dos personagens, Ichikawa conseguiu escapar de uma trama que poderia ameaçar seu talento para criar imagens, realizando uma versão rigorosamente inatural e propositadamente artificiosa dessa conhecida narrativa.

Um homem solitário num barco, no oceano ilimitado, como única companhia a memória que o ajuda a reconstruir a própria vida e a compreender coisas antes ignoradas sobre sua família: uma trama difícil que Ichikawa, contudo, utiliza para um dos seus filmes mais interessantes, *Sozinho no Pacífico* (Taiheiyo hitoribotchi, 1963), um episódio realmente ocorrido e extraído do diário de bordo de Ken'ichi Horie.

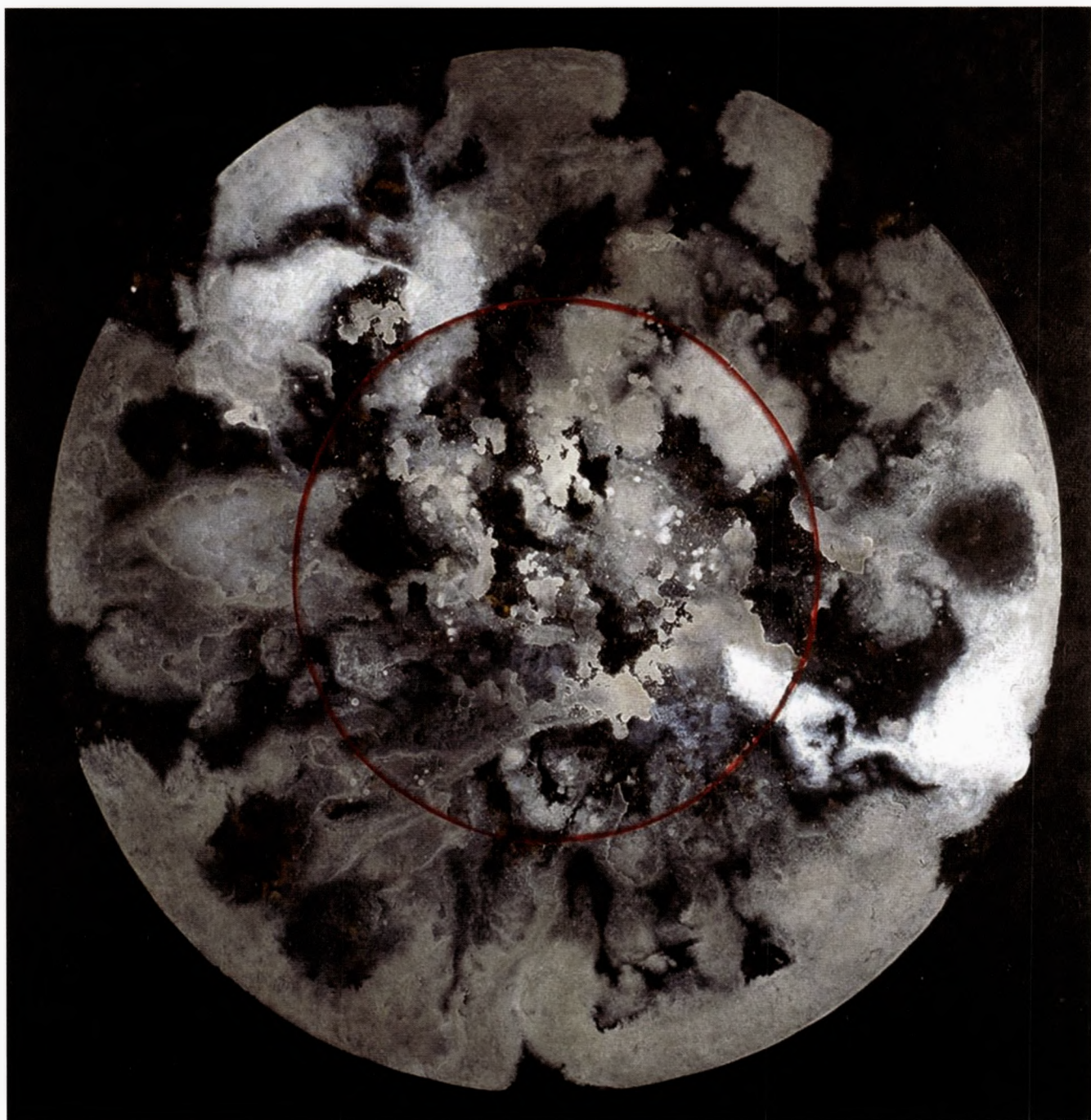
A solidão paroxísmica desse jovem, não muito distante daquela experimentada pela maior parte dos protagonistas do diretor, confirma mais uma vez a grande paixão de Ichikawa pela complexidade da natureza humana, uma paixão presente até mesmo no seu documentário esportivo *As Olimpíadas de Tóquio*, realizado dois anos depois, no qual utiliza o mais amplo repertório de técnicas – primeiros planos extremos, panorâmicas a

360° e assim por diante – para registrar, mais que o espírito competitivo, seus feitos sobre os atletas e o público. 

Notas

- 1 O filme transpõe apenas duas, ou seja, A casa entre os espinhos (Asaji ga yado) e A paixão da serpente (Jasei no in).
- 2 Na verdade, o argumento original era já muito conhecido desde o século 16, uma espécie de lenda revisitada no contexto teatral, além de literário, mas a versão de Ogai é considerada a mais importante pela sua riqueza narrativa.
- 3 Mizoguchi englobou no argumento também uma obra de Saikaku, *O almanaque dos tempos antigos* (Daikyoji mukashi goyomi). O título original do filme significa *História de Chikamatsu*, Leão de Prata no Festival de Veneza em 1955.
- 4 Cfr. N. Burch, *Prassi del cinema*, Parma, Pratiche, 1980, p. 98-100.
- 5 Miyagawa assinou a fotografia de muitas obras-primas de Mizoguchi, dentre elas *Contos da lua vaga depois da chuva* e *O intendente Sansho*.
- 6 Prato típico japonês em que se coloca chá verde em cima do arroz branco.
- 7 K. McDonald. *Cinema East: a critical study of major Japanese films*. Londres: Associated University Press, 1983, p. 203.
- 8 Na base dessa discriminação está a incompatibilidade das profissões exercidas (abate, corte de carnes e curtição de couros) com o shinto, que as considerava impuras e assim contaminadoras.
- 9 A refilmagem homônima desse filme realizada pelo próprio Ichikawa, rodada em cores em 1985, perdeu grande parte de tal profundidade expressiva.
- 10 Acrescenta ainda que as forças da escuridão, ou seja, aquelas que representam a morte, dominam as da luz (a vida). W. B. Hauser, *Fires on de plain: the human cost of the Pacific War, Reframing Japanese Cinema*, cit., p. 196.

Maria Roberta Novielli é autora de *História do cinema japonês*. Editora UnB, 2007.



Tomie Ohtake - Sem data, sem título.

Segunda leitura é uma sessão que reedita artigos já publicados em números anteriores da revista *Humanidades*. O artigo "O suicídio de Mishima - Morte narcísica e cumprimento de um ideal", de Analuiza Mendes Pinto Nogueira, foi publicado na edição 44, 2º semestre 1998.

O suicídio de Mishima - morte narcísica e cumprimento de um ideal

ANALUIZA MENDES PINTO NOGUEIRA

Yukio Mishima, um dos mais cultuados escritores japoneses, choca o mundo ao praticar haraquiri aos 45 anos. Ele se dá uma morte grandiosa, por meio da qual se faz imortal. Além do desejo de imortalidade, sua morte encena uma fantasia e realiza o desejo nela veiculado.

O que se segue são algumas reflexões acerca do suicídio de Mishima, célebre escritor japonês que pratica haraquiri aos 45 anos de idade. Tido como o maior escritor do Japão, Yukio Mishima (Kimitake Hitaoka, seu verdadeiro nome) foi também dramaturgo e ator. Escreveu 25 peças, 200 contos e numerosos ensaios, que compõem no total uma obra de oito volumes. Nascido em Tóquio, em 1925, cometeu suicídio em 25 de novembro de 1970. Mais do que pensar a morte de Mishima, estas são reflexões acerca de sua história de vida e de seu espírito, via legítima para a compreensão de seu ato. Essa história será aqui por nós recomposta a partir do que se escreveu sobre ele e sua obra, mais especificamente, a partir de três diferentes fontes:

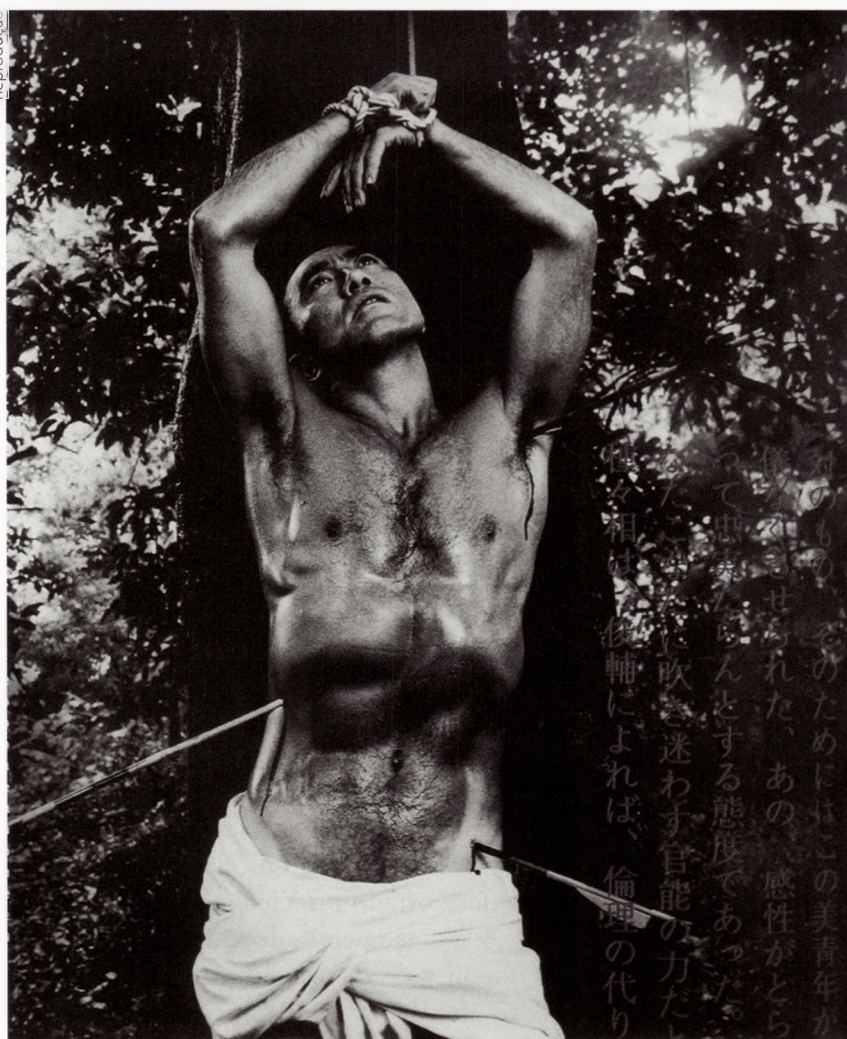
- o filme de Paul Schrader (*Mishima - uma vida em quatro capítulos*), o qual pretende, ao percorrer alguns de seus escritos, retratar a vida do seu autor. Esse filme, estruturado de um modo não linear, organiza a história de Mishima pela interpolação de diferentes momentos de sua vida. De fato, seu último dia vivido abre e fecha o roteiro cinematográfico e, no curso da película, vemos intercalarem-se cenas de sua infância, meninice e idade adulta. Estão igualmente mescladas as cenas de sua vida e de sua obra, a sua pessoa e as figuras de seus personagens. Seus “quatro capítulos”, cada um tomando como tema principal uma diferente obra do escritor, são: I. Beleza (*O Templo do Pavilhão Dourado*, publicado em 1956); II. Arte (*Casa de Kyoko*, 1959); III. Ação (*Cavalos*

selvagens, 1969); e IV. *Harmonia da caneta e da espada* (este, ao contrário dos demais, está centrado principalmente nos últimos momentos de sua vida);

- o ensaio de Marguerite Yourcenar “Mishima ou a visão do vazio”, que nos permitirá descobrir em seu personagem – e cremos que Mishima era ele próprio o personagem de seus escritos mais importantes – o sentido do seu ato suicida; e

- o volumoso livro de Maurice Pinguet (*A morte voluntária no Japão*), que dedica um capítulo a comentar com grande propriedade o que ele chama de “o ato Mishima”.

O ato final de Mishima foi, sem dúvida, um ato que espantou o mundo, por tratar-se de pessoa tão famosa e pelo inusitado que representou. Foi um ato que



Mishima deixa-se fotografar como São Sebastião. Assim, também, deixa-se morrer, rasgando o corpo com as próprias mãos

levou muitas outras personalidades a se debruçarem sobre a vida e a obra literária do seu protagonista, acreditando, com toda razão, estar ali guardado o seu segredo. A presente análise, por sua vez, se fará a partir de fragmentos da história de Mishima. Dessa história interessar-nos-ão os detalhes, aqueles que nos parecem capazes de ser recompostos em novo mosaico, de forma a sustentar nosso argumento e trazer um sentido ao suicídio do escritor.

Se é verdade que a obra é a expressão daquele que a criou, a obra de Mishima é escrita, por excelência, com a tinta de sua própria alma. Nela encontramos seus anseios mais profundos, ela encena a sua existência e até antecipa o desfecho que ele lhe dá. É o próprio Mishima quem o diz: “Ao escrever, meus sonhos inconscientes tomam conta de mim”.¹ Além do mais, sua ação está lá projetada, em particular o seu último ato:

chegada a hora (de realizar seu sonho e seu plano de cometer o haraquiri), “não hesitei, não haveria mais ensaios”. Yourcenar escreve, muito a propósito, que “a morte premeditada de Mishima é uma de suas obras”.² Assim também pensa Pinguet, para o qual Mishima “oferece por fim sua própria vida como complementação de sua obra”.³ A vida, pois, habita a obra, tal como a obra se prolonga na vida, notadamente na morte que ele se dá. Schrader, por seu turno, permuta natural e quase imperceptivelmente a vida e a fala do criador e de seus personagens. Um está ao outro assimilado. Queremos buscar, em alguns de seus trechos mais contundentes, não o escritor, mas o sujeito que por seu intermédio fala. Mishima escreveu sobre ele próprio. Disse tudo, ou melhor, quase tudo!

Ideal político

Mishima morre por um ideal político, têm dito. Aliás, ele mesmo o diz em seus discursos, pronunciados na Sociedade em Defesa do Japão (sociedade por ele criada e da qual é o mentor), e na fala derradeira frente à tropa do exército, no quartel-general, imediatamente antes de praticar o suicídio. Ele diz que morrerá pelo ideal da tradição japonesa, pelo ideal do Império, querendo restaurar o espírito, a pureza e o código Samurai perdidos por uma nação que se tornou ocidentalizada, americanizada. Está claro isso. O que não

está prontamente inteligível é o alcance desse feito, é toda a trama interna que o vai moldando, meticulosamente tecendo.

Interessa-nos, para além do ideal político, o ideal do Eu que está aí em jogo. Pensamos que é sobre este último que se constrói e sustenta aquele. Pensamos que para desocultar o sentido guardado no gesto suicida, a um só tempo encobridor e revelador, devamos apreender a estrutura do ser desse sujeito, explicitando a fantasia fundamental que o move.

Espelho: o Eu é o Outro

Se tomamos o *Pavilhão de Ouro*,⁴ reputado por Yourcenar como uma obra-prima, e que abre a história de Mishima, segundo retratada no filme por Schrader, podemos ver o fascínio pelo qual é tomado o noviço (personagem principal e que representa Mishima) diante do Belo. Mas o templo, lugar santo e famoso por sua beleza arquitetônica secular, objeto de valor supremo, transforma-se em depósito de todo o ódio do rapaz, alvo de destruição. A perfeição do templo contrasta com seu corpo feio e defeituoso, mas é naquele que este se vê a si mesmo, como muito perspicazmente indica Yourcenar: “Durante as ameaças de bombardeio, o sentimento do noviço pelo Pavilhão de Ouro é de amor; estão ambos ameaçados. (...) Em seguida, à medida que o noviço se torna mais sombrio e amargo, o templo, instalado em sua perfeição,

torna-se um inimigo.”⁵

O significado dessa obra toca ao entendimento de uma estruturação psíquica particular, cuja marca poderia ser tida como “Eu é o outro”: “Era só eu, envolto no absoluto do Pavilhão de Ouro. Era eu que o possuía, ou era possuído por ele? Não iríamos antes atingir o momento de equilíbrio raro em que eu era o Pavilhão de Ouro tanto quanto o Pavilhão de Ouro era eu?”⁶

O que vemos aí, ao lado da ambivalência amor-ódio, é uma relação de duplicidade em que o Eu se desdobra e se aliena no outro, perdendo suas próprias e mal delineadas fronteiras, o que evoca um momento específico da constituição do sujeito e que, segundo pensamos, dá a configuração fundamental ao seu ser. Referimo-nos ao estágio do espelho.

Podemos reencontrar essa mesma relação especular e, de modo bem mais detalhado, na obra seguinte que compõe a história filmada da vida de Mishima: em *A casa de Kyoko*. Aqui, abundam as referências ao espelho e ao corpo, assim como à homossexualidade do escritor.

Toda a relação que se estabelece entre o personagem e suas mulheres – o Eu e o outro – dá-se seguindo o modelo especular: o Eu é a sombra do outro e existe na medida em que seu olhar captura o semblante do outro. Tal configuração encontra-se patente numa cena em que uma de suas mulheres lhe diz: “Você é fracote. Vou ser seu espelho”;* e vai nomeando

A beleza e o amor estão lado a lado com a destruição e a morte. A morte é, por certo, o único caminho para manter o ideal do corpo – ou seja qual for – porque, frente à força implacável do real, todo ideal é insustentável. Mishima conquista um belo corpo, mas “de que adianta sua musculação? A idade destrói até o mais belo dos corpos. Onde fica a beleza? Somente a arte assegura a beleza humana. É preciso idealizar um projeto para preservá-lo. Deve-se cometer suicídio em nome da beleza”.

partes de seu corpo. Fica claro o caráter dessa relação constituinte do seu próprio Eu. O corpo, antes fragmentado em suas partes, deve ser sentido a partir de então como um corpo inteiro e integrado, o que se traduz na enorme preocupação com o corpo (preocupação que é do personagem e de seu criador), na busca frenética para alcançar a beleza da musculatura trabalhada e desenvolvida.

Mas é esse mesmo corpo, que vai sendo por ele arduamente construído, corpo amado, objeto de fascinação, que deve ser destruído, único modo de encontrar aquele “equilíbrio raro”, mencionado em *O Pavilhão de Ouro*, equilíbrio buscado entre o Eu e o outro, em que se apagam as diferenças entre o Eu e o objeto, momento em que um é o outro. Momento, é claro, unicamente encontrado na morte. Mais uma

vez a beleza e o amor estão lado a lado com a destruição e a morte. A morte é, por certo, o único caminho para manter o ideal do corpo – ou seja ele qual for – porque, frente à força implacável do real, todo ideal é insustentável. Mishima conquista um belo corpo, mas “de que adianta sua musculação? A idade destrói até o mais belo dos corpos. Onde fica a beleza? Somente a arte assegura a beleza humana. É preciso idealizar um projeto para preservá-lo. Deve-se cometer suicídio em nome da beleza”.*

Há ainda uma outra fala que mostra o quão a vida é nefasta ao ideal e ao belo. Ele diz: “Aos 40 anos não se tem mais chance de morrer com beleza. Não adianta nada, a morte virá da decadência”.* Mishima se mata aos 45 anos de idade, em pleno sucesso, em meio a uma ação espetacular, quase impecável, como num palco de teatro, ante as câmeras e a platéia. Sua morte não é qualquer, ele faz o tradicional seppuku (ou haraquiri), morte ética para os filhos do Japão, prova de dignidade, coragem e orgulho. Mishima morre com pompa e glória.

Culto à beleza

O culto à beleza do próprio corpo e a fascinação pelo objeto, belo e igual, se resumem na fascinação pelo próprio Eu, posição narcísica por excelência. Para Mishima, é extremamente difícil amar fora de si mesmo. Seu casamento, já aos 33 anos, se faz pelo único

motivo de que sua mãe “não tivesse a tristeza de desaparecer sem ver sua linhagem garantida”, nos diz Yourcenar;⁷ e mais à frente: “Parece que o amor raramente desempenhou para Mishima um papel essencial”.⁸ Por outro lado, pensamos que guarda um amor secreto, cujo objeto é o companheiro Morita, com quem fizera um pacto de morte – “seu amigo e sem dúvida seu amante”, na opinião de Pinguet.⁹

Em 1910, escrevendo sobre Leonardo da Vinci, Freud explica a escolha do amor homossexual, apelando para as noções de identificação e narcisismo: “O objeto de seu amor não são senão pessoas substitutivas e reproduções de sua própria pessoa”.¹⁰ Entre Mishima, Morita e também Isao (este último, personagem principal de *Cavalos evadidos*) existem muitos elementos que sustentam essa idéia. Na mesma época em que escreve esse romance, no qual Isao planeja com seus cúmplices um golpe de Estado, também Mishima está envolvido em ações políticas com a criação da Sociedade do Escudo, sociedade paramilitar que tem como objeto a defesa do Japão e a restauração do Império. Cumprida sua missão, Isao pratica o suicídio cortando o ventre, conforme o plano, o que mais tarde será o desfecho da ação de Mishima. É nesse tempo, ademais, que Mishima encontra Morita, último a inscrever-se na Sociedade. Tal qual Isao, forte e belo, no vigor de sua juventude, o ajudantede-campo Morita abraça a causa

do mestre com o mesmo ardor que este e faz do compromisso com ele uma promessa de morte. O amor homossexual é o amor pelo igual.

A fantasia de sedução

Falam em obsessão pelo corpo e pela morte, tantas vezes mencionada e encenada na obra de Mishima. Pinguet diz que ele tem “a atração pelo nada e o gosto pela destruição”.¹¹ A morte é por ele mesmo protagonizada quando, no filme em que ele próprio é o ator, *Ritos de amor e morte*, se eventra representando o próprio futuro. O flagelo e a dor do corpo misturam-se à beleza e à arte quando posa como São Sebastião, traspassado por flechas. No entanto, a morte é para ele mais antiga. Vinda do passado, pertence a uma fantasia infantil. É famoso o episódio do primeiro gozo de Mishima, ainda garoto, diante da fotografia de São Sebastião amarrado, desfalecido e com o corpo ferido. Yourcenar o designa como “lembrança-choque”. Trata-se exatamente disso, uma lembrança traumática que vai compor a fantasia fundamental desse homem e à qual procurará responder no curso de toda sua existência.

É a fantasia de sedução a que o move, sedução do e pelo objeto, na qual toma tanto o lugar do sedutor quanto o do seduzido. Quanto a isso lembremos de quando encontra a figura de São Sebastião, figura cujo “único propósito era me esperar e me seduzir”. Ele res-



Mishima em foto de 1970

ponde à sedução com o ato masturbatório, do qual resulta sua primeira ejaculação. Mas lembremos também a fala em que diz: “Um escritor é um voyeur por excelência. Não queria mais só ver, mas também ser visto”.*

Tomando *Confissões de uma máscara*, considerado como uma autobiografia, vamos encontrar a alusão unânime dos autores ao erotismo sadomasoquista de Mishima. O deleite do personagem e *A casa de Kyoko*, que tem seu corpo dilacerado, só atinge seu ápice com a morte. Será preciso trazer para o mundo do real e da ação o que é até agora fantasia e ficção. Até porque aquilo que ele persegue, tendo passado

pelo culto à Beleza, é chegar à Ação e, finalmente, poder reunir a ambas, assimilar o Verbo e o Agir. Assim, deixa-se fotografar como São Sebastião. Assim, também, deixa-se morrer, rasgando o corpo com as próprias mãos. É como se Mishima percorresse a trajetória regressiva do narcisismo: abandona o campo do simbólico retornando ao primitivo da ação.¹² Nesse sentido, o suicídio é recusa à simbolização.

Gênese da perversão

Parafraseando Freud, sem dúvida, Pinguet nomeia a fantasia de

Mishima: “Estão matando um rapaz”. Fantasia de estilo perverso que combina a dor e o prazer e comporta uma inversão essencial, ensejando um gozo passivo e narcisista. Com efeito, Freud nos ensina, a partir da análise da fantasia *bate-se em uma criança*, que “tal fantasia, emergida em precoce idade infantil, ao estímulo, talvez, de impressões casuais, e conservada para a satisfação auto-erótica, deve ser considerada pela análise como signo primário de perversão”.¹³

Detenhamo-nos um pouco mais nesse estudo tão importante que permite explicitar a gênese da perversão, em particular do masoquismo, e a intervenção das

diferenças anatômicas sexuais. Será, por certo, esclarecedor para o que aqui tratamos.

As transformações pelas quais passa a fantasia de flagelação, que incidem sobre seu sujeito e objeto, conteúdo e significação, são correspondentes à evolução psíquica e libidinal do sujeito. A descrição inicial “bate-se numa criança”, a qual não pode ser entendida nem como masoquista nem como sádica, já que não é o sujeito o maltratado, tampouco o que maltrata, revela-se numa primeira fase com o seguinte conteúdo: “O pai bate numa criança odiada por mim”, conteúdo que logo se transforma em: “Eu sou espancado por meu pai”. Para Freud, essa é a fase principal da fantasia, fase masoquista que provoca um grande prazer. Há ainda uma terceira fase, a forma final da fantasia, análoga àquela primeira, que é sádica, mas cuja satisfação é masoquista: “A fantasia agora é o sustentáculo de uma intensa excitação, inequivocamente sexual, e provoca, como tal, a satisfação onanista”.¹⁴

Auto-exotismo

Freud nos faz saber, pois, que o masoquismo é o retorno do sadismo contra o próprio Eu, comportando a substituição da atividade pela passividade. Ademais, nos mostra seu caráter narcisista presente nesse movimento de reversão do objeto ao Eu, no auto-erotismo e na satisfação passiva obtida. Finalmente nos dá a fôr-

Mishima se dá uma morte grandiosa, por meio da qual se faz imortal. Na última frase, deixada num papel sobre a mesa, expressa um desejo: “A vida humana é breve, mas eu gostaria de viver para sempre”. É pela sua obra que viverá e pela sua morte, que compõe a obra, que não será esquecido. Mais além do desejo de imortalidade, sua morte encena uma fantasia e realiza o desejo nela veiculado.

mula: a fantasia de flagelação é “o resíduo do complexo de Édipo, uma cicatriz narcisista”,¹⁵ ou seja, cicatriz deixada pela descoberta das diferenças sexuais e pelo horror à castração.

Momento masoquista

Na história de Mishima, contada por Schrader, vemos uma trajetória similar da pulsão. Em primeiro lugar, um momento sádico, em que o sujeito destrói o templo (o templo se torna ele mesmo, conforme pudemos demonstrar), seguido por outro momento claramente masoquista em que tem o corpo cortado e golpeado pela mulher (sua sombra e igual, segundo já apontamos); por fim, o sujeito, na pele de Isao, imediatamente após cometer assassinato, se mata, circunstância em que é ele mesmo o que pratica e o que padece a ação.

Em sua história infantil, junto à avó, “criatura doentia, um pouco histérica, sujeita a reumatismos e nevralgias crania-

nas” e que o confinava em seus aposentos, conheceu cedo e de perto as agruras de um corpo doente e decadente: “O menino, mais ou menos seqüestrado, dormia no quarto da avó, assistia às suas crises nervosas, aprendera desde cedo a tratar-lhe as feridas, guiava-a quando ela ia ao banheiro, vestia as roupas de menina que, por capricho, ela o fazia às vezes usar”.¹⁶

Para ela, ele era um garoto “fraco”, atributo mais apropriado, evidentemente, a uma menina. Essas experiências infantis parecem firmar-se em sua personalidade como algo problemático, diante do que reage construindo uma defesa psíquica: metamorfoseia seu corpo, tornando-se um atleta. Para dominar o medo da castração, deve requerer toda a força de sua masculinidade.

Sua morte teatral é sedução: realização de fantasia. Ele discursa: “Eu sou o homem. Com a minha vida estou apelando a vocês. Vocês são soldados? Soldados mesmo? Então, cadê a espada? Ninguém ficará do meu lado?”.*

A tradução em Pinguet é: “Vocês são homens?”, e quer este autor, acertadamente a nosso ver, entender que essa era a pergunta que inquietava toda sua vida com o fascínio pela virilidade: “E você, é um homem?”.¹⁷ Sua morte lhe traz a resposta: “Sou um homem. Não tenho medo de morrer”.*

A fantasia de sedução é aquela que responde às origens da sexualidade,¹⁸ mas que não traz ainda para o sujeito o discernimen-

to da anatomia sexual, masculina ou feminina, o que adia a apropriação do sexo próprio. Assim como as pulsões, suas modalidades e alvos se permutam com facilidade entre amor e ódio, atividade e passividade, sujeito e objeto, assim também sobreexistem os limites frágeis entre masculino e feminino. É muito sugestiva essa fala do momento de seu discurso final, vivido como num êxtase: “O cockpit fechado [do avião de combate que ele pilota] e o espaço lá fora eram como o espírito e o corpo do mesmo ser. Nessa calma havia uma beleza que dispensava palavras. Sem corpo ou espírito, caneta ou espada, macho ou fêmea”.*

Momento instantâneo e único de harmonia entre todas as polaridades, comporta a abolição de toda antítese. São também suas estas palavras: “Deve existir um princípio que harmoniza arte e ação. Esse princípio que me ocorreu era a morte”.*

Suicídio e realização narcísica

De *O mar da fertilidade*, Yourcenar destaca, entre outras, uma cena que se centra na condição feminina. Nela, Mishima descreve um marido que assiste aos longos trabalhos de parto de sua mulher: “A parte inferior de seu corpo parecia fazer esforços para vomitar”, escrevera ele. A autora acrescenta, por seu lado, que “Mishima tornará a usar a mesma imagem para a trágica descrição do *seppuku* em *Patriotismo*. O ventre aberto que deixa saírem as entranhas também parece vomitar”.¹⁹

É interessante como Mishima faz a equiparação entre as duas posições, masculina e feminina, a partir da eventração. *Hara*, o ventre, é considerado pela tradição japonesa como a sede da vontade, decisão, energia e disciplina. O ventre é o ponto de equilíbrio e, mais que isso, local da verdade do ser: “A face obedece às conveniências, a boca fala e pode mentir, mas embaixo se acha a verdade, ou seja, a força agente”.²⁰


Todo o significado simbólico da eventração, enraizado na tradição dos samurais, se liga à possibilidade de estabelecer e demonstrar a verdade do homem, o seu orgulho. A eventração não recebe seu valor e importância senão pelo poder de tornar o homem um herói, já que como método suicida é ineficaz, provocando apenas uma agonia prolongada – por isso a decapitação desferida como golpe de misericórdia.

A verdade do ser

Mishima, em seu ato decisivo, revela a verdade de seu ser, aproximando realidades fundamentalmente antagônicas, realizando uma síntese. Dizemos que com sua morte atroz e sangrenta pôde, ao abrir-se o ventre, finalmente fechar uma ferida irreparável, a ferida narcísica da castração, fonte do desespero emanado do fundo de suas entranhas, o desespero de ser humano, de precisar renunciar. À inteireza do círculo: “Então vi um círculo gigante em

volta da Terra, um círculo que resolvia todas as polaridades. Um círculo mais vasto que a morte, mais perfumado que qualquer outro aroma”.*

Aliás, dentro do avião, “cercado pela morte... voando a 13.500 metros”, ele e o avião são um. Unidos, combinados, ele próprio é “o falo prateado da fuselagem [que] flutuava ao sol”.²¹ Ele “realiza”, assim, numa primeira versão, o seu desejo: sendo o falo, reconstrói-se como inteiro, como potência máxima.

Mishima se dá uma morte grandiosa, por meio da qual se faz imortal. Na última frase, deixada num papel sobre a mesa, expressa um desejo: “A vida humana é breve, mas eu gostaria de viver para sempre”.²² É pela sua obra que viverá e pela sua morte, que compõe a obra, que não será esquecido. Mais além do desejo de imortalidade, sua morte encena uma fantasia e realiza o desejo nela veiculado. É clamor de seu narcisismo ferido e cumprimento de um ideal. Falamos de um ideal de Eu, pautado, como deve ser, na cultura ancestral em que está mergulhado, mas que desnuda os anseios mais profundos de uma verdade de ser que está definitivamente lançada no jorro pulsional. 

Notas

- 1 *Mishima, uma vida em quatro capítulos*, 1985 (EUA). Filme dirigido por Paul Schrader, com roteiro de seu irmão Leonard Schrader; a produção é de Francis Coppola e George Lucas; Ken Ogota representa

Mishima. Assim como esta, as demais citações extraídas do filme serão marcadas com um asterisco(*)

- 2 Marguerite Yourcenar. *Mishima ou a visão do vazio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p.10.
- 3 M. Pinguet. *A morte voluntária no Japão*. (Capítulo XIV: “O ato Mishima”); Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 400.
- 4 Existem variações entre os autores quanto ao título das obras de Mishima. Optamos por tomar a tradução encontrada no texto de Yourcenar.
- 5 M. Yourcenar, op. cit. p.31.
- 6 Mishima, em *O Pavilhão de Ouro*, citado por Yourcenar, op.cit.p.32.
- 7 M. Yourcenar, op. cit. p. 15.
- 8 Idem, p. 75.
- 9 M. Pinguet, op. cit. p. 408.
- 10 S. Freud, 1910. *Um recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. ES, II, p. 1599.
- 11 M. Pinguet, op.cit. p.397.
- 12 “No princípio, era a ação”, é a frase, tomada a Fausto, de Goethe, com que Freud encerrou o seu longo texto *Totem e Tabu* (ver S. Freud, 1913. *Totem y tabu*, ES, II, p. 1850).
- 13 S. Freud, 1919. *Pegan a un niño*. ES, tomo III, p. 2466.
- 14 Idem, p. 2469.
- 15 Idem, p. 2474.
- 16 M. Yourcenar, op. cit. p. 16.
- 17 M. Pinguet, op.cit. p.410.
- 18 J. Laplanche e J. B. Pontalis, *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- 19 M. Yourcenar, op. cit. p. 29 (para ambas as citações).
- 20 M. Pinguet, op. cit. p. 127
- 21 O grifo é nosso.
- 22 Mishima, citado por Yourcenar (op.cit., p. 100).

Analuiza Mendes Pinto Nogueira é doutora em psicologia pela UnB. Professora no Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará.

Tomie Ohtake



Aos 93 anos, Tomie Ohtake faz da arte o seu dia-a-dia

A vida em paisagens

No início eram paisagens figurativas que foram se diluindo em vigorosas formas abstratas. Sua pintura é uma invenção de formas, em que cores vibrantes se sobressaem no espaço vazio da tela. A seguir vieram as esculturas. E, assim, Tomie Ohtake, uma das maiores expoentes das artes plásticas brasileira, construiu uma carreira com estilo próprio, inconfundível, no qual força e suavidade têm a mesma intensidade.

Considerada a “dama das artes plásticas brasileira”, Tomie Ohtake, com 93 anos, ainda hoje encontra vigor em seu trabalho. Exemplo de determinação e paixão pela profissão, ela declara que o papel da arte não é reiterar os problemas sociais; e sim transcendê-los. Por isso, ela começou a fazer Arte Pública, em praças, edifícios, estações de metrô... Segundo ela, quando um colecionador vai a uma galeria e compra uma pintura sua, a obra só pode ser vista naquela residência. Com a obra instalada em locais onde muitas pessoas passam, ocorre o contrário. “Elas são concebidas para a apreciação de todos os transeuntes”, diz a artista.

Tomie Ohtake nasceu em Kyoto, no Japão, e ainda jovem, aos 23 anos, veio para o Brasil. Só começou a pintar aos 38 anos, com os filhos Ruy e Ricardo já crescidos. Embora com a prática tardia, ela confessa que começou a pensar arte ainda na infância, na escola no Japão, onde o estudo da arte era obrigatório. “Eu comecei a pensar a vida em termos de paisagem, que eu logo imaginava na pintura”.

Em entrevista, por e-mail, à revista *Humanidades*, Tomie Ohtake se revela uma otimista e ainda disposta a enfrentar novos desafios que a carreira bem-sucedida exige.

Em 2008, Brasil e Japão comemoram o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. Embora não tenha vindo para cá como imigrante, a senhora acompanhou a trajetória e faz parte da comunidade nipo-brasileira. Que sentido tem essa comemoração para a senhora?

Eu fiquei muito surpresa com o interesse do Japão por esse Centenário, pois foi de lá que vieram os primeiros chamamentos para a comemoração. Os emigrantes eram vistos como “os perdedores” no Japão. No entanto, nessas últimas duas décadas, a migração no mundo se tornou uma questão plenamente aceitável e politicamente correta ao tratar bem os seus atores. Acho que a comemoração em 2008 entra dentro dessa visão, o que é positivo, bem como trazer ao Brasil e levar ao Japão as expressões tradicionais, as influências de uma cultura na outra, e as visões de atualidade e futuro. A contribuição dos imigrantes japoneses foi grande. Eles se preocuparam com questões que fizeram parte do desenvolvimento do país, como, por exemplo, melhorar a qualidade da alimentação, introduzindo verduras e legumes; dar um aperfeiçoamento às frutas e outros produtos agrícolas; fazer parte das universidades, principalmente em pesquisa; ser considerados até hoje os mais estudiosos, esforçados e competentes; e não ter no dinheiro uma preocupação fundamental, tanto que são pouquíssimos os grandes detentores de capital. No entanto, essas contribuições não são “comemoráveis”, mas devem ser lembradas.

Como a senhora vê nesse movimento migratório, que completará 100 anos em 2008, o relacionamento Brasil-Japão?

Não vejo um relacionamento tão fortalecido devido ao movimento migratório, apesar de ter havido mais de 1 milhão de japoneses e descendentes no Brasil e um quarto deles ter ido no sentido inverso.

Como era a sua vida no Japão e como foi o contato com a cultura brasileira?

Em 1907, ou seja, há 100 anos, a minha família estabeleceu-se em Kyoto, pois antes disso ela vivia em Tamba, arredores de Kyoto, onde tinha terras para extração da madeira. A necessidade de ter um

entrepasto na cidade grande levou a família a ter um grande terreno, na esquina de Shijo e Sembon, próximo ao rio e à ferrovia, onde havia o depósito coberto e descoberto de madeira, a serraria e a casa da família, que permanece até hoje e lá vive um sobrinho. No terreno todo, a cidade avançou e os depósitos e serviços foram todos deslocados para fora da cidade. Por incrível que pareça, esse espaço é hoje central na cidade. Eu vivi num ambiente onde se falava muito de negócios, pois era uma família de empresários capitalistas. Minha mãe gostava das coisas mais tradicionais e um de meus irmãos, Teinosuke, o que veio comigo ao Brasil e voltou para participar da Guerra do Pacífico, onde morreu, gostava de literatura. Eu gostava mesmo é de desenhar, mas só o fazia na escola. A minha vinda ao Brasil se deu para que eu e Teinosuke visitássemos Masutaro, outro irmão, e voltássemos depois de alguns meses. Com a guerra, a volta ficou impossível. Deixei uma vida divertida e folgada que tinha no Japão e vim a ter a nova vida aqui, apertada, mas que me possibilitou ter os dois filhos e uma atividade que exerço há mais de cinquenta anos. Contacto com a cultura brasileira? Só aqui.

É possível vislumbrar em sua arte (pinturas, esculturas, gravuras), elementos dessas duas culturas?

Os que vêem, falam que existe uma influência japonesa, já que eu considero o trabalho que faço, ocidental.

Quais são seus projetos artísticos hoje?

Pintura que exerço no dia-a-dia, gravura que realizei uma série a cada dois ou três anos, escultura que agora vou fazendo em tamanho pequeno (um a três metros), obras públicas, principalmente esculturas, que realizo quando solicitado. Há uma exposição retrospectiva de gravura que se iniciou no Instituto Tomie Ohtake, agora está na Caixa Cultural do Rio de Janeiro; está programada uma mostra individual de escultura na Galeria Nara Roesler. Mas ainda preciso trabalhar muito; estou iniciando uma nova etapa em pintura, pois fiquei um ano sem mexer em tela, e agora só estou trabalhando com formatos pe-

quenos; estou preparando algumas esculturas para os cem Anos da Imigração, para áreas públicas, portanto em grande formato.

Como foi sua relação com o poeta concretista Haroldo de Campos?

O Haroldo de Campos estudou literatura japonesa e kanji e estava interessado em ver minhas pinturas e gravuras. Cheguei a realizar um álbum de gravuras com os poemas que ele fez quando esteve no Japão a convite da Fundação Japão. Além disso, ele escreveu um lindo texto crítico sobre a minha pintura. A nossa conversa era sempre variada, em que ele comentava aquilo que eu estava fazendo, ou sobre cultura japonesa, nós trocávamos pontos de vista. Lamentei muitíssimo a morte dele, e eu continuo gostando muito da Carmen, embora a gente não se encontre tanto quanto eu gostaria.

Quais são suas relações hoje com artistas contemporâneos do Brasil e do Japão?


A arte contemporânea é visual e exige muito conceito e discurso. Eu vou a muitas exposições desses jovens colegas, adoro os trabalhos de minha neta, Elisa, que fica entre artes plásticas e teatro, e de outros que se colocam entre a Lia Chaia e o Abraham

Palatnik. Da mesma forma, os que vêm do Japão, aí se torna um pouco mais fácil de conversar, pois posso fazê-lo em japonês.

Como foi concebido o Instituto Tomie Ohtake?

O espaço do Instituto Tomie Ohtake foi criado pelo Laboratório Aché, por seus sócios Miro, Victor e Depieri, meus amigos há mais de 50 anos, em imóvel deles, projetado pelo meu filho Ruy e dirigido pelo outro, o Ricardo. Todos os anos tem uma exposição minha, mas eu recomendo que os artistas sejam muito bem tratados.

Depois de tantos anos e de tantas experiências, tantas produções maravilhosas, prêmios e homenagens, como a senhora definiria Tomie Ohtake hoje?

Os anos e a experiência exigem sempre novos desafios, portanto estamos sempre voltando ao zero; prêmios, homenagens, produções, são coisas que passam; não há grande diferença entre hoje e outro dia. O importante é o que vamos fazer, não é possível parar. 

Entrevistaram Tomie Ohtake os professores Alice Joko e Ricardo Araújo

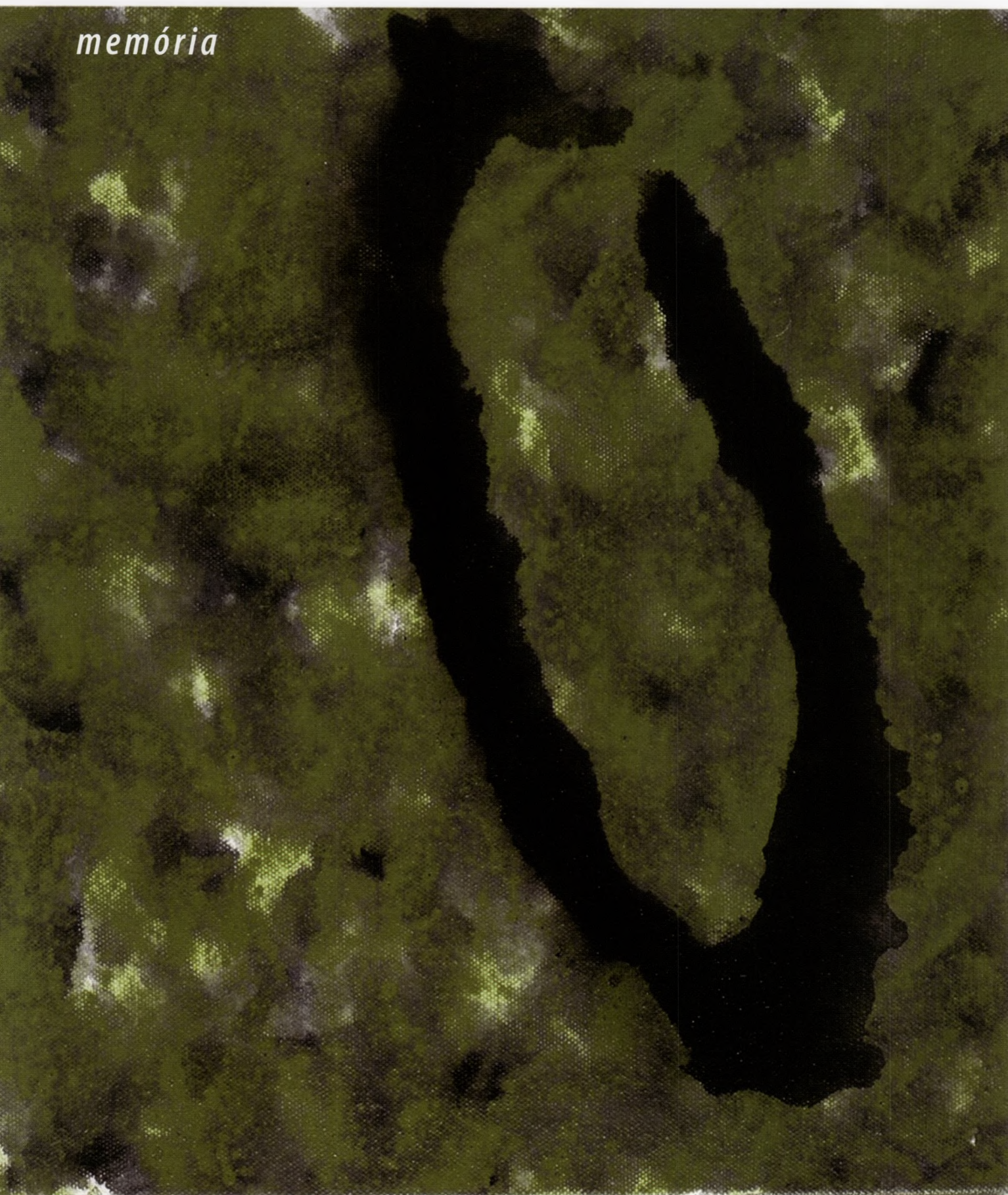


Para uma boa leitura...

livros da Editora UnB



memória

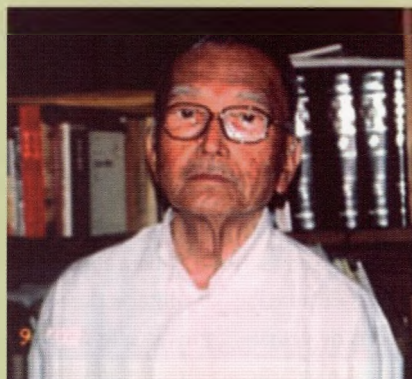


Tela de Tomie Ohtake, 2000.

José Yamashiro

O torii (portal) de acesso para brasileiros à cultura nipônica

BENEDICTO FERRI DE BARROS



Filho de imigrantes japoneses, José Yamashiro foi um dos expoentes do pensamento nikkei no Brasil. Escritor e jornalista, seus trabalhos sobre assuntos japoneses tornaram-se referências no mundo acadêmico e na comunidade nipo-brasileira.

Não tanto pela exigüidade do prazo disponível para sua produção, quanto pela natureza das relações que mantivemos, não chamaria de um artigo sobre José Yamashiro o que o leitor verá em seguida. Um artigo sobre ele necessariamente incluiria informações biográficas e uma exposição e apreciação, mínimas que fossem, de sua produção intelectual. Trata-se, antes, de simples depoimento sobre relações que mantivemos durante um período de quase três décadas, depoimento redigido sob a inspiração de lembranças as mais significativas de uma grande amizade e uma fraternal cooperação. Tenho um belo retrato seu em parede do meu escritório de trabalho.

Por outro lado, quer em matéria de biografia, quer no que se refere ao seu trabalho intelectual, a fonte mais completa e autorizada para isso é o próprio

Yamashiro, contida no último livro que escreveu – *Trajetória de duas Vidas - Uma história de imigração e integração* (Aliança Cultural Brasil-Japão – Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, São Paulo, 1996), no qual narra a vida de seus pais e a sua, inclusive, naturalmente, a atividade intelectual que desenvolveu, como o jornalista e escritor que foi.

Como outras centenas de amigos e admiradores que possuía entre seus compatriotas e outros na que – (por inadequado arcaísmo e relaxamento de linguagem continuamos a chamar de “colônia nipônica”, os japoneses e seus descendentes, tão brasileiros como os filhos de brasileiros, nativos destas plagas) – a despeito de sua frágil saúde e de sua avantajada idade, todos tínhamos Yamashiro como imortal. Ele já passara dos 92 anos. Visitei-o há menos de dois meses. Encontrei o Yamashiro

de sempre. Ele não mudara. Pareceu-me idêntico àquele que conhecia há três décadas. E assim, a notícia de sua morte me agrediu, parecendo-me (como a morte realmente é) uma intempestiva e

brutal afronta à vida e a vida mera inadvertência abençoada à sua inexorável realidade. Seu falecimento ocorrera em 12 de agosto de 2005. Como outros tantos de seus inumeráveis amigos que não

lêem colunas funerárias, só por acaso vim a saber de seu falecimento e isto se deu quase uma semana depois. Deu para compreender minha ignorância pensando no tumulto e na avalanche de encargos que despençou sobre sua família.

No dia seguinte apresentei na sessão da Academia Paulista de Letras, a que pertenço, uma breve nota (ver box ao lado), que encaminhei, igualmente, à Fundação Japão, na pessoa de Jo Takahashi, que sendo igualmente seu grande e velho amigo, só então teve notícia de seu falecimento.

Que mais acrescentar a isso?

Foi a partir da leitura introdutória dos seus três livros básicos – *Japão, passado e presente*, *História da cultura japonesa* e *História dos samurais*, que dei início à formação da pequena, mas selecionada biblioteca que possuo sobre o Japão (cerca de 300 volumes) e à série de cerca de 80 artigos que publiquei em minha coluna *n'O Estado de S. Paulo*. Publicações essas que vieram a formar o cerne do livro que vim a publicar em 1988 sob o título *Japão – A harmonia dos contrários – Uma experiência humana singular*. (T.A. Queiroz Editor, São Paulo, 1988). Vanglorio-me de que essa coluna haja estimulado a abertura para o Japão de um espaço que até então não

Um testemunho de amizade e um preito de saudade

Com Yamashiro perdemos uma das figuras tutelares da cultura nipo-brasileira. Tive o privilégio e a honra de tê-lo como mestre e amigo, o mestre de quem me socorri quando por volta de 1978 iniciei meus estudos sobre o Japão a partir da leitura de seus livros sobre sua história, e sua cultura, e a quem até os dias de ontem não deixei de consultar sobre minhas dúvidas, ou para obter esclarecimentos.

A nossa foi dessas amizades de velhice, como as que se fazem na adolescência, quando se tem a mente e o coração abertos, as afinidades se identificam ao primeiro encontro e se solidificam como se viessem da infância. Tais laços apenas se estreitaram com o decorrer dos anos, pois ambos tínhamos por mestre um ao outro e, em mais de uma ocasião ele me distinguiu convidando-me a prefaciar livros seus. Ainda por iniciativa sua tive o prazer de colaborar com o grupo organizado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa para a produção de *Uma Epopéia Moderna – 80 anos da Imigração Japonesa no Brasil*. (Editora Hucitec-Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa São Paulo, 1992), revisando, sugerindo e redigindo uma introdução ao volume. E devo a ele a alegria e o ganho incomensurável de ser apresentado a Yamamoto Katsuzo, com o qual estabeleci igual amizade, e a quem devo a viabilização da viagem que a Fundação Japão me proporcionou ao seu país em 1988, na qual me acompanhou, assim como, com a colaboração de outras pessoas e entidades, a publicação de meu livro *Viagem ao Japão*. que sobre ela escrevi.

Em um dos prefácios que fiz para os livros de Yamashiro, identifiquei-o como o torii, o portal da cultura japonesa para os brasileiros, pois seus livros pioneiros foram e continuarão a ser a melhor introdução para brasileiros sobre o povo, a história e a cultura nipônicas. Não só pelos conhecimentos que ele tinha, mas também pelo fato de que partilhando de ambas as culturas era uma verdadeira ponte entre elas.

Pessoalmente, como brasileiro autêntico que era, Yamashiro realizava a insuperável combinação de ser uma pessoa inteiramente aberta sem perder a insuperável compostura e a cortesia que caracterizam o japonês autêntico. O que fazia da convivência com ele o privilégio de conviver-se com um nobre.

Pois a simplicidade e a nobreza de atitudes, de gestos, de bondade, foi o mais encantador dos traços de José Yamashiro.

Quinta-feira, 18 de agosto de 2005.

ocupava na imprensa brasileira. E, por outro lado, como tudo o que se planta por gosto e gratuitamente nunca deixa de retribuir os gestos de gratuidade, veio daí o convite do governo japonês, feito por sua agência cultural, a Fundação Japão, para visitar seu país. O que, com o apoio de Yamamoto Katsuzo fiz na companhia de minha mulher, Suzana, durante trinta dias, ciceroneado por Yamamoto na última quinzena.

Essa viagem foi na minha vida como que uma incursão paradisíaca e onírica, cujas impressões passei a leitores em artigos publicados no *Jornal da Tarde*, depois reunidos em suplemento e posteriormente no livro *Viagem ao Japão* (T.A. Queiroz Editor Ltda., São Paulo, 1991). Essa viagem foi uma das experiências mais instrutivas, ricas, belas e felizes da minha vida. Exatidão, cortesia e beleza impregnavam tudo, em toda a parte. Antípodas não apenas na geografia, mas profundamente diferentes na idade, na cultura e na história, a impressão fundamental que dela me ficou foi a de que nossos povos se irmanavam por uma afinidade de espírito que transcendia todas nossas diferenças – o que parece comprovado factualmente pela fácil adaptação e integração que os japoneses e seus descendentes realizaram em nosso país e não acharam em outras partes. E isto como um fato bilateral em virtude de uma relação de simpatia recíproca, na qual, a despeito de serem culturalmente muito mais velhos os vemos como crianças, e eles, como mais velhos nos vêem da mesma forma.

Ao digitar este depoimento, tenho na mesa, ao meu lado, nove dos livros que Yamashiro escreveu, praticamente sua obra completa, salvo o livro sobre Jânio Quadros. Dos dez volumes que traduziu possuo apenas *Gorin-no sho – A estratégia de vencer sempre*, obra de Miyamoto Musashi, o legendário samurai, para cuja tradução escrevi uma introdução a pedido de Yamashiro. Nada tenho dos seus inumeráveis artigos como o jornalista que foi durante tantos anos. O relacionamento que acabo de fazer (e vai a seguir) dá, porém, uma idéia da extensão de parte apenas de sua atividade intelectual, pois não inclui sua atuação em inumeráveis

palestras, comissões, cursos e seminários que fez ou de que participou. 

Obras de Yamashiro

(mera relação, sem caráter acadêmico ou crítico)

Pequena História do Japão (1. Ed., 1950) (revista e reeditada com o título de *Japão – Passado e Presente*. São Paulo: Editora Hucitec, 1978).

Jânio (biografia). Porto Alegre: Livraria Lima, 1961.

Japão, passado e presente. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

História dos samurais. São Paulo: Massao Ohno, Roswitha Kempf Editores, 1982.

História da cultura japonesa. São Paulo: Ibrasa – Instituição Brasileira de Difusão Cultural, Ltda., 1985.

Choque luso do Japão nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Ibrasa – Instituição Brasileira de Difusão Cultural, Ltda., 1989.

Gorin-no sho: a estratégia de vencer sempre. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992.

Okinawa: uma ponte para o mundo. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1993.

Trajetória de duas vidas: uma história de imigração e integração. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão – Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1996.

Traduções:

História da Civilização (de Will Durant) com Leônidas Gontijo de Carvalho e Breno Silveira (quarta parte, 4 tomos). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

Árvores irmãs (contos), com Nelson Coelho. São Paulo: Clube do Livro, 1958.

Pioneirismo e cooperativismo: História da Cooperativa Agrícola de Coitia (de Zempati Ando). São Paulo: Editora Sociologia e Política, 1961.

Maravilhas do conto japonês (diversos tradutores, seleção de Antonio Nojiri). São Paulo: Editora Cultrix, 1962.

Toda uma vida no Brasil: Katsuzo Yamamoto. Masao Ohno Editor, 1984.

Yamamoto, a história do homem que atacou Pearl Harbor (de Hiroyuki Agava). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

Lendas antigas do Japão (de Kikuo Furuno).

Em japonês:

Burajiru to Nippon (Brasil e Japão) (com vários autores). Tóquio: NHK Books, 1969.

Benedito Ferri Barros é membro da Academia Internacional de Direito e Economia da Academia Paulista de Letras.

pajolube@terra.com.br

conto



Tomie Ohtake, 1997

Enchi Fumiko: como um onnagata

DONATELLA NATILI

No começo, a mulher era o sol.

Uma pessoa autêntica.

Hoje, ela é a lua. Vive

refletindo o brilho dos outros.

*Hiratsuka Raichō (1.º de setembro de 1911)*¹

A escritora Enchi Fumiko (1905-86) tornou-se famosa na década de 1950 por ter se inspirado nos cânones da literatura japonesa tradicional e, graças ao seu conhecimento da literatura ocidental, por ter sido capaz de explorar temáticas ligadas à mulher muito antes das teorias feministas serem divulgadas no Japão. As ambientações arcanas e misteriosas, dominadas por eventos supranaturais e oníricos, que Enchi amava inserir em suas histórias, influenciaram gerações de autoras japonesas e são, ainda hoje, detectáveis na literatura pós-moderna de escritoras como Yoshimoto Banana (n. 1964) e Tsushima Yūko (n. 1947).

Portanto, Enchi pode ser considerada uma precursora de idéias de interesse vital para as escritoras contemporâneas, ao mesmo tempo em que uma categoria crucial da crítica literária pós-moderna – a noção de intertextualidade – torna-se essencial para interpretar o significado das suas contribuições.

Ainda inédita no Brasil, mas publicada abundantemente em várias outras línguas, Enchi Fumiko dedicou-se com paixão à “questão feminina” na literatura japonesa. Com uma perspectiva ampla e destacada, tem representado, na própria obra, o tema da natureza feminina, da sua delicada sensibilidade e sua grande força interior, em linha com as escritoras da época clássica. A autora, em um ensaio sobre os sentimentos femininos de um *onnagata*,² escreveu: “A tarefa de uma escritora antes de enfrentar a redação de um romance, é aquela de esquecer o seu papel de mulher e de ocultar os próprios sentimentos de tristeza e de alegria. Exatamente como um *onnagata*, reprime as suas características masculinas e adota o gosto, a atitude e estilo de uma mulher”.³

A originalidade de Enchi reside no fato de que, na criação de suas heroínas, parece assumir um sexo neutro, ainda que, como mulher, consiga investigar o “universo feminino” melhor que as suas contrapartes masculinas. Enchi não se prendeu ao movimento das escritoras feministas. Todavia, como resulta pelo conto aqui apresentado, um tema recorrente na sua obra é exatamente o sofrimento das mulheres japonesas em decorrência de fatores históricos e de uma sociedade muito excludente. As protagonistas de Enchi, elaboradas de um ponto de vista “objetivo”, são mulheres fortes, apaixonadas e dotadas de um refinado gosto clássico. Ao mesmo tempo, podem ser esteticamente comparáveis a uma máscara do teatro Nô, que, atrás da sua aparente inexpressividade, esconde um lado obscuro e impenetrável, perturbador e vingativo.

Todos esses elementos, unidos ao seu conhecimento da literatura fantástica de autores como Ueda Akinari (1734-1809) e Tanizaki Jun'ichirō (1886-1955), aos quais Enchi é devedora, fazem dessa escritora um exemplo para que a literatura feminina no Japão não seja considerada um gênero menor.

Yō – Encantamento

ENCHI FUMIKO

Perto do pé da tranqüila colina, a estrada se quebrava numa acentuada curva, para depois se alçar em direção a um terreno plano com vegetação densa e, mais à frente, subia-se por uma leve inclinação para um outro terreno plano mais acima. Em seguida, flanqueava uma cerca de madeira e concreto, ao lado da qual o terreno descia em um íngreme plano inclinado.

Assim o caminho desenroscava-se quase na altura das casas em baixo.

Aquele atalho marcava internamente uma área de colinas bastante ampla no centro de Tóquio. Talvez, antigamente, o declive de um altiplano, com o tempo havia se alongado como um *obi*,⁴ e se tornado semelhante a uma ferida no corpo da colina por causa da passagem contínua de homens e cavalos.

Após o desabamento de um grande complexo de templos, no princípio do período Meiji, tinha sido construído um muro de tijolo da altura de um *ken*⁵ que abraçava ainda hoje o terreno plano na base, e a área inteira passou a ter o nome ocidental de “parque”. Por causa da umidade, que havia tingido de laranja os interstícios de tijolos regulares, a inteira superfície do muro de cinta, agora, aparecia encoberta por uma pátina verde de musgo, com algumas trepadeiras espalhadas aqui e ali. Um pouco mais acima, as raízes vigorosas de um enorme *keyaki*⁶ consolidavam o declínio, e eram bem visíveis no terreno instável e avermelhado. Resaltavam também as manchas espalhadas de vegetação, em uma variedade de espécies raras e bizarras, com as folhas às vezes diminuídas, às vezes redondas.

Chikako morava naquela área desde pequena e aí havia brincado com os seus amigos. Após a guerra, um golpe de sorte concedeu-lhe a possi-

bilidade de comprar uma casa antiga, encovada no ponto em que a colina descia; fazia já dez anos que ela morava ali. O portão da casa estava no lado mais distante da colina e ela vivia com ele às suas costas, ou seja, quase nunca se virava em sua direção. Por isso, não se conseguia ver os ramos do grande *keyaki* crescido em cima do terreno plano, mesmo se debruçando ao máximo no jardim. Em compensação, aquela era a árvore que, cada outono, pontualmente, fazia lembrar da sua presença deixando cair as folhas no pequeno jardim. Chikako as varria continuamente, até que, cansada, deixava que se amontoassem.

Fazia apenas um ano que ela havia reencontrado uma certa familiaridade com aquela colina, ou seja, desde quando havia mandado colocar na mesma altura do terreno o pequeno despenhadeiro na frente do atalho, e no lugar havia construído um novo quarto. Além disso, havia aberto uma segunda entrada naquele ponto, enquanto, até então, a única entrada da casa havia sido o portão lateral que contemplava a cidade abaixo.

Daquele portão, seu marido, Kanzaki Keisaku, tinha voltado seis meses depois da guerra, vivo por milagre. Foi através daquele mesmo portão que as suas duas filhas, feitas adultas sem que o pai se desse conta, tinham saído para sempre seguindo os maridos, para Kyūshū, ou para a América. Chikako não se surpreendeu com a saída da segunda filha que havia se casado antes da maior e que, todavia, havia já expressada a intenção de viver no seu canto. Ao contrário, ficou desprevenida em relação a Kiriko, a primeira filha, que havia sempre declarado querer se estabelecer ali, mesmo depois de casada. Com aquela perspectiva, Chikako mandara construir outros quartos na sua casa e nunca teria imaginado que, exatamente no final da obra, Kiriko iria embora depressa com

o marido médico, ao qual haviam oferecido um cargo numa clínica privada na Califórnia.

Suspeitava que as filhas tivessem voado à procura de céus mais luminosos, felizes por abandonar uma casa onde viveram prisioneiras da atmosfera de desarmonia criada pelos pais.

—“Sinto que Kiriko não voltará nunca mais”, sussurrou Chikako, após um longo silêncio, em direção a Keisaku, que estava sentado ao seu lado. Encontravam-se em um trem, de retorno para casa, após ter acompanhado Kiriko e seu marido até Yokohama, para embarcarem em um navio mercante. Logo após aquelas palavras, Chikako sentiu vacilar, em parte, a antiga desconfiança que nutria pelo marido. Ele, um pouco surdo, pareceu não ter entendido bem as palavras sussurradas pela mulher no meio do barulho do trem, mas, percebendo no tom da voz uma insólita intimidade, olhou para ela.

— “Mas não! Passam tão rápidos quatro ou cinco anos!”, ele disse, sacudindo a cabeça, após ter entendido o sentido das palavras de Chikako, e, ao mesmo tempo, apoiando as mãos sobre o guarda-chuva preto entre os joelhos para colocá-lo melhor. Respondeu assim pensando no contrato firmado pelo marido de Kiriko, ignorando, porém, o senso de vazio emotivo que Chikako estava tentando lhe comunicar. Eram desentendimentos usuais nas conversações dos dois. Keisaku parecia não perceber nada, enquanto ela acabava tendo aquela mesma sensação de impotência que nos invade quando se fala com um estrangeiro e não se consegue superar o hiato lingüístico. Mas, quanto mais Chikako se esforçava para dar um ritmo musical à conversação, mais as incompreensões aumentavam. Agora não tinha força para lutar. Pensava em Kiriko: tinha medo que ela, tendo crescido com uma mãe inflexível em relação ao pai, agora não pudesse encontrar a disposição de ânimo para cultivar

a beleza das coisas pequenas e os detalhes sutis e delicados da vida futura ao lado do seu homem, em uma terra distante.

—“Vou dar um pulo no Mitsukoshi,⁷ quer vir comigo?” perguntou-lhe Keisaku quando estavam se aproximando da estação de Tóquio após ter colocado no bolso a revista e os óculos.

—“Para Mitsukoshi?”

—“Organizaram uma exposição de porcelanas chinesas e a inauguração será amanhã. Não se lembra?”, acrescentou em tom de repreensão, diante da expressão perplexa de Chikako.

—Ele a fixava como um professor que aguarda a resposta exata do aluno.

—“Eu sei, terá também uma peça sua.”

—“É o vaso Ming em forma de ânfora... o mesmo que Arnold queria, aquele militar das forças de ocupação. Asseguraram-me que o colocarão bem, mas não confio muito no pessoal do *shopping*, e gostaria de dar uma passada lá para olhar pessoalmente. Vamos comigo!”

—“Não, obrigada”, respondeu Chikako, virando bruscamente a cara para outro lado.

O vaso Ming em forma de ânfora, do qual Keisaku era tão orgulhoso, implicava lembranças desagradáveis para ela. Mesmo sendo um segredo compartilhado pelos dois, o episódio sobre o vaso havia contribuído para afastar ainda mais Chikako do marido, com o qual não conseguia se entender já há algum tempo. E a idéia de que nem Kiriko, nem sua irmã Shinako, agora no Kyūshū, nada soubessem daquele segredo guardado no seu coração, havia aberto uma ferida em sua alma.

Keisaku, trabalhando por quase vinte anos em um banco especializado em financiamentos às colônias, tinha tido várias oportunidades de viajar para a China e outros países da Ásia Sul-Oriental. Nos primeiros dez anos, Chikako o havia acompanhado, mas depois, com o pretexto da educação das filhas, não tinha mais saído de

Tóquio. Foi então que havia resolvido retomar o estudo do inglês.

Keisaku detestava passatempos como xadrez e *mahjong*, e também não fumava nem bebia, mas, desde jovem, tinha a paixão pelas antiguidades. Embora viesse de uma família pobre, tinha conseguido ingressar na faculdade, após aprovado no exame de admissão. Quando estudante, porém, para se manter, vira-se constrangido a trabalhar como tutor na casa de um colecionador e, assim, tivera a preciosa oportunidade de conhecer os objetos antigos. Graças a um inato e excepcional intuito, em breve começou a distinguir uma peça autêntica de uma falsa.

—“Kanzaki, se o senhor trabalhasse neste campo por uns dez anos, se tornaria um antiquário excelente. Pense bem, afinal o comércio é menos chato de que ser empregado...”

Tal tipo de apreço por parte do patrão lisonjeava muito Keisaku, que, sendo um amante do autodidatismo, pensava que não seria difícil aprender aquele trabalho. Portanto, havia enriquecido o seu conhecimento elegendo seus mestres o patrão e seus assistentes. Depois, durante as viagens à China, havia levado uma vida espartana, economizando tudo o que podia, e descuidando até dos deveres sociais com os seus colegas; tudo para poder adquirir coleções de pinturas e porcelanas nas quais investia a maior parte do salário. Um outro motivo de tensão entre ele e Chikako era o fato de que controlava minuciosamente a economia doméstica da mulher, mas gastava todo o seu dinheiro em antiguidades.

Quando a guerra acabou, todavia, com a falência do seu banco e a falta de liquidez, em uma época em que o valor da moeda oscilava e todos se encontravam em uma situação econômica desesperadora, a sua coleção de objetos antigos, enviada depressa para casa, tornou-se uma conspícua fonte de renda, capaz de salvar da fome a família Kanzaki.

Nos anos seguintes, Keisaku se transformou assim em um antiquário clandestino vendendo as suas peças aos americanos que chegavam ao Japão. Um italiano, chamado Domino, fazia-se de intermediário, enriquecendo-se às custas dos supostos refinados entendedores que não se contentavam com bonecas e leques, e enchia a sua casa com todos os tipos de americanos.

Chikako tinha que entreter os hóspedes. Enquanto as contas dos bancos estavam congeladas e faltava dinheiro líquido, ela era obrigada a usar de outros artifícios. Então, não podendo se recusar, cuidava dos clientes oferecendo *sukiyaki*⁸ em um quarto iluminado apenas por velas, por causa dos contínuos apagões.

Mas, porquanto fosse bonita, acostumada ao contato com os estrangeiros e pudesse perfeitamente conversar em inglês, quando pensava que o objetivo final era o de vender, perdia a vontade de vender o próprio fascínio; então, todo mundo chamava-na ironicamente “a senhora que nunca ri”.

Ela, não apenas achava desagradável comercializar aqueles objetos, mas, sobretudo, achava embaraçante o fato de que Keisaku, relutante em vender as peças realmente de valor, vendia como preciosas as imitações baratas, aumentando muito o preço, em acordo com Domino.

“É uma verdadeira fraude”, acusava-lhe Chikako, mostrando toda a sua desaprovação por aquele tráfico desonesto, mesmo sabendo que sem dinheiro não conseguiria manter as filhas na escola e nem sobreviver. Certa vez, a venda de uma peça falsa foi descoberta e, por pouco, não foram rastreados pela Polícia Militar Americana.

Mas logo que as águas se acalmaram de novo, chegou o pedido de um oficial militar chamado Arnold para comprar o vaso Ming em forma de ânfora, a peça preferida de Keisaku. Estava disposto a pagar muito bem, mas Keisaku recusou-se a cedê-lo, por causa do apego que tinha pela peça de leve cobalto com nuances vermelhas.

A sorte quis que naquele mesmo período Shinako pegasse uma inflamação glandular do iló pulmonar, uma doença cujo tratamento precisava de injeções muito caras.

Além do fato de que o mesmo Arnold havia intercedido em seu favor junto à polícia, vender o vaso para ele agora significaria também resolver o problema dos remédios de Shinako. Chikako, então, insistiu para que o marido resolvesse se separar dela.

Mas as relações entre o casal estavam já muito deterioradas e forçar Keisaku a fazer uma escolha obrigatória causou um enrijecimento das suas posições. Então Keisaku, temendo que Chikako vendesse o vaso sem seu conhecimento, foi depositá-lo em uma caixa de segurança.

As discussões continuavam, até que um dia apareceu Domino.

“Dá para ver que a senhora é uma dona de casa, não tem nenhum jeito com os clientes! Sinto muito, mas só consegue colocá-los em dificuldades. Seu marido está chateado, eu sei, por isso lhe trouxe um trabalho mais adequado à senhora; confie em mim, ganhará muito dinheiro.”

Observando a expressão dos dois, Domino corrugou o nariz vermelho e aquilino e sorriu com astúcia.

O trabalho oferecido a Chikako era a tradução de um livro pornográfico. Ele prometeu que ninguém descobriria o nome do tradutor. Parece que na América muitos leitores estavam interessados em conhecer a iniciação sexual dos jovens casais japoneses. Para poder atender ao pedido, enquanto as vendas de livros cômicos e mangás da época Edo⁹ estavam em baixa, um escritor e um ilustrador haviam trabalhado juntos nesse projeto e haviam descrito a vida conjugal dos seus contemporâneos.

O italiano explicou que Chikako deveria apenas traduzir o texto em um inglês compreensível. Entretanto, Keisaku ficava calado, dei-

xando que Domino falasse, mas o seu silêncio representava uma secreta aprovação.

Se no passado Chikako havia achado detestável o fato de o marido vender com tanta indiferença as peças falsas a um preço altíssimo, naquele momento sentiu odiá-lo por estar induzindo-a a fazer aquele gênero de trabalho.

Enquanto isso, ele parecia totalmente indiferente (afinal não era precisamente como se prostituir). Mas exatamente aquela apatia era insuportável para ela. Lia nos olhos de Domino uma expressão de libido, um gosto sádico pelo fato de ter conseguido envolver o casal na publicação de uma obra proibida.

Apesar de tudo, Chikako acabou aceitando a tarefa. Para o bem de Shinako, preferiu manter escondida dentro de si a vergonha, do que humilhar-se e pedir ao marido para vender o vaso de que gostava tanto. Um dia, Keisaku voltou da casa de Domino com o manuscrito nas mãos e o entregou furtivo a Chikako, como se fosse um documento secreto.

Para esconder-se das filhas, começou a se confinar no quarto do segundo andar, onde Keisaku guardava a sua coleção. Trancava a porta a chave, e ficava dias inteiros, consultando o dicionário e traduzindo.

O título do livro era *Lua de mel*. Fazendo uso de ilustrações, descrevia o ritual do casamento, combinado com a troca dos presentes, a cerimônia de núpcias, a noiva de kimono branco e o noivo com o smoking. Depois dos cumprimentos dos convidados, o casal viajava para a lua de mel. O destino era a cidade de Hakone. No trem, os noivos admiravam os leves declives das montanhas, que se seguiam em linhas sobrepostas, as flores de cerejeiras e, à distância, o monte Fuji. Chegados ao hotel, os dois entravam nos banhos refrescantes que cheiravam a madeira, e, enfim, chegava a descrição da primeira vez da noiva, jovem e inexperiente.

Chikako nunca havia nutrido interesse por estampas e livros eróticos e lembrava quando Keisaku, nos primeiros dias do seu casamento, havia lhe mostrado a sua coleção de ilustrações preferidas; ao invés de se divertir, ela havia fechado imediatamente o livro, mas havia notado também na expressão do marido, junto com a decepção pela total falta de perversão da mulher, um senso de alívio.

Aquelas mesmas cenas de sexo, que uma vez a haviam desgostado, agora a faziam sonhar extasiada, e, às vezes, deixava cair a caneta e se abandonava a momentos de fantasias e de sonhos. Não achava aquele tipo de ilustrações bonitas, pelo contrário. O seu corpo fremia, porém, lendo os momentos de intensa felicidade que a mulher pode ter graças a um homem; sensações que ela não havia conhecido na vida real.

A tradução vendeu muito bem e premiou Chikako com uma grande quantidade de dinheiro ganho secretamente. Shinako se recuperou e os Kanzaki conseguiram também retribuir ao coronel Arnold pelo seu favor, sem necessidade de vender o famoso vaso. Um outro resultado indireto foi que um agente de uma casa editora americana entrou em contato com Chikako para algumas traduções de clássicos da literatura japonesa. Ela, porém, suspeitava que fosse a mesma pessoa que havia idealizado o projeto da tradução do livro erótico, e que Arnold tivesse agido como intermediário.

Desta vez, os ganhos com a nova tradução não eram tão altos como aquele da primeira tradução, porém Chikako foi igualmente feliz de ter achado um meio de se manter financeiramente sem depender do marido.

Ele, entretanto, após o período de confusão que se seguiu à guerra, abandonou o comércio desonesto com Domino. Ainda assim, ele continuava a se ocupar de antiguidades e, às vezes, viajava às províncias para a compra de objetos, conduzindo uma vida satisfatória. Assim, desde

que para os dois tinha se aberto o caminho da independência, a cada ano a relação conjugal ficara mais fria. Ainda que morando sob o mesmo teto, Chikako ignorava o valor das economias do marido, como não havia querido conhecer a quantidade das suas peças de antiguidades.

Naquela noite, Keisaku voltou para casa antes do jantar. Parecia de ótimo humor e segurava na mão uma garrafa de licor ocidental, envolto no papel de uma loja de *shopping*. Declarou ter adquirido a baixo preço um vermute italiano de qualidade, aproveitando uma promoção de produtos de importação. Então foi pegar dois copos no segundo andar e os colocou na mesa da sala. — “Que tal beber nestes copos de cristal holandeses que comprei em Java? Faz tempo que não bebemos juntos!”

Não podendo recusar, Chikako bebeu, de má vontade, dois ou três copos do licor agridoce. Então a melancolia que oprimia seu coração foi, pouco a pouco, desfazendo-se até esquentar-lhe o corpo. Em uma noite como aquela, se tivessem sido um casal feliz, teriam mergulhado na emoção provocada pela harmonia musical do dueto composto pelos dois, imaginando os sonhos da jovem filha que, junto ao marido, estava atravessando o mar.

Chikako percebeu um imperceptível sinal de nova intimidade em Keisaku enquanto segurava o copo de vermute na mão. Estava ainda refletindo sobre a mudança ocorrida após a saída de Kiri-ko, quando foi surpreendida por uma insólita palpitação do coração. De repente, deu-se conta de que não só ignorava as condições econômicas do marido, mas também a sua vida sexual. Ele dormia sozinho com as suas porcelanas no quarto do segundo andar, fechando a chave a porta. Mesmo quando ela dormia com as filhas no quarto do primeiro andar, algumas vezes tinha-lhe ocorrido acordar de repente durante a noite e ficar no escuro, fixando o teto com aquele

pensamento: uma vida passada juntos, o nascimento das duas filhas, não havia mudado, ele era sempre medíocre, a sua sexualidade anônima. E Keisaku, também, não devia ter particulares lembranças do corpo da esposa. Tudo era tão indistinto e vazio, árido e deserto, insubstancial e incolor como as névoas.

Fazia anos que os dois não sentavam para beber *saké* na sala, e por isso Chikako se sentia em dificuldade, como em uma casa habitada por fantasmas. As palavras de Keisaku aumentaram o seu embaraço:

— “Chikako, os seus cabelos ficaram tão ralos na raiz! Dei-me conta disso hoje quando estávamos em pé no cais. O seu rosto está também mais fino e longo.”

Que estranho! Estava falando o mesmo homem que, quando eram recém-casados e ela havia mudado o corte de cabelos, havia demorado dois meses para notá-la. O mesmo homem que nos últimos anos havia vivido ignorando tudo, em um mundo separado, indiferente ao aspecto da esposa, como aos seus dentes falsos que transformavam a sua boca, e as grossas lentes de míope que ela usava de vez em quando.

Pega de surpresa, Chikako tocou instintivamente com uma mão a raiz dos cabelos, enquanto se virava para pegar o espelho da penteadeira.

— “Você acha?”

— “Não dá para ver sob a luz artificial, tem que olhar de dia. Em um trecho do romance de Soseki há uma personagem que reclama porque descobriu que a esposa está ficando calva. Pois bem, eu também tomei um susto. Deveria comprar um fortalecedor de cabelos.”

— “Não diga bobagem”, respondeu ela, levantando de repente as sobrancelhas, o rosto refletido no espelho.

No dia seguinte, depois que Keisaku saiu, Chikako se olhou no espelho com cuidado. Efetivamente os cabelos quebrados e um pouco enrola-

dos na frente da testa tinham ficado muito ralos e nos lados eram finíssimos. Ela se sentia orgulhosa de não ter ainda um fio de cabelo branco na sua idade, mas este enfraquecimento do couro cabeludo era uma antecipação da velhice, muito mais cruel do que a dos cabelos brancos, que se resolvia com as tinturas. Várias vezes havia lhe ocorrido, no trem ou na rua, rir das senhoras de idade que costumavam colar na altura da testa os cabelos exageradamente pretos, como retalhos de tecidos; e a idéia de ela mesma se tornar uma figura tão ridícula deu-lhe um senso de tristeza insuportável. Quando haviam começado a cair os seus cabelos? Desde jovem, os elogios que recebia a respeito da sua cabeleira deixavam-na em um embaraço tal que achava uma chatice ter tantos e fortes cabelos. As sobrancelhas também eram muito grossas, assim como os cílios pretos que refletiam na pupila uma sombra escura, como um véu de melancolia. Assim, quando havia chegado a moda da permanente, ela tinha cortado os seus cabelos sem arrependimento; olhando os cachos escuros que caíam nos lados da testa como gotas macias e leves, tinha provado um senso de alívio, como uma árvore que é desfolhada do verde mais basto.

— “Mãe, os seus cabelos estão caindo”, tinha-na alertado Kiriko, umas duas vezes.

Ela não lhe havia prestado atenção.

— “Melhor não tê-los muito cheios quando se envelhece”, tinha respondido.

Porém, antes, ninguém havia notado que o seu rosto estava mudando. Chikako perguntou-se o que havia induzido Keisaku a fazer aquele comentário no dia anterior, logo ele que nunca havia observado o aspecto de sua esposa com a mesma minúcia reservada aos seus objetos antigos. Possível que enquanto estavam em pé no porto, observando a filha que se afastava, de repente o seu rosto, que conhecia há mais de trinta anos, tivesse sido tão diferente?

Enquanto se admirava no espelho, sentada com indolência, Chikako foi tomada pelo pânico. Chamou a camareira e pediu-lhe para levar a penteadeira para o mezanino que havia construído há pouco tempo.

—“Mas, senhora, não lhe parece mais prático deixá-la aqui?” comentou a camareira.

—“Não, agora que Kiriko foi embora, quero mais espaço na sala.”

O mezanino tinha dois quartos, um de seis *tatami* e um de três. Guardava a direção do declive que descia do lado principal da casa rumo ao atalho. Quando Kiriko morava em casa, Chikako o usava apenas como escritório. Mas agora que a filha fora embora para sempre, transformando a sala em um buraco vazio, ela sentia a necessidade de mudar a sua vida para o mezanino, em uma situação de separação também física da Keisaku.

Como temia, aquela noite ele voltou com uma loção para cabelos americana.

—“Onde foi parar a penteadeira? Aqui eu também podia usá-la”, disse logo, fixando irritado a marca mais clara, retangular, deixada no *tatami* pelo móvel que havia ficado ali por longo tempo.

—“A colocaremos no banheiro, se lhe parece mais prático.”

Chikako não tinha nenhuma intenção de utilizar a loção sobre os seus cabelos já ralos. Após ter vivido por longo tempo como dois estranhos, achava inconveniente que o marido usasse expedientes como aquele para entrar na sua vida, uma vez que as filhas os haviam deixado. Faltando a presença física das filhas, que funcionaram como uma sólida barreira entre os dois, agora precisava achar algo diferente para manter as distâncias. Neste sentido, a separação do mezanino, no que diz respeito ao resto da casa, servia perfeitamente para este objetivo, sem, todavia, ser alvo de fofocas.

Chikako, embora não o tivesse construído com aquela perspectiva, hoje se dava conta de que se isolar em um espaço próprio, além de tudo pago com as suas economias, constituía o método mais sábio para alcançar uma situação de divórcio de fato com o marido.

O mezanino era totalmente isolado em relação à casa, e permitia um mínimo de contatos, por uma escada de quatro ou cinco degraus. Com certeza, até a morte de um dos dois, aquela seria a situação definitiva. Algum problema poderia surgir quando um dos dois ficasse doente, ou quando tivesse que se recitar o papel da respeitabilidade matrimonial na frente dos outros. Mas isso fazia parte do campo dos respectivos deveres, estabelecidos com um tácito acordo.

Diante da esquiva de Chikako, Keisaku, após as tentativas de reaproximar-se da esposa, voltou de novo à vida de sempre. A existência do casal Kanzaki retomou o seu ritmo calmo e monótono na completa indiferença: poucas palavras durante as refeições para depois ele voltar ao quarto do segundo andar, onde guardava a sua coleção, e ela ao mezanino na frente da colina.

Uma vez estabelecidas as regras de convivência, Chikako pôde redescobrir uma nova intimidade com a colina e consigo. Desde quando Keisaku havia lhe falado da queda dos cabelos, ou seja, desde que ela tinha se transferido para o quartel general do mezanino, havia começado a cuidar dos cabelos e da maquiagem.

Maravilhava-se de não ter notado antes que estava envelhecendo. Talvez tivesse sido o desabrochar da juventude das filhas a ter infundido na mãe uma ilusória segurança.

Mas, agora, vidros de loções para cabelos, cremes com hormônios, batons escuros e outros cosméticos alinhavam-se em cima da penteadeira. Chikako sentava à frente do espelho e dedicava-se, com atenção, ao rejuvenescimento do seu rosto. Por qual razão se embelezava assim, obstinando-

se a parecer mais jovem, não lhe era claro. Presentia vagamente que, se não se cuidasse, antes ou depois ocorreria o irreparável e ela acabaria por se arrepender. Quando observava com atenção, reconhecia o rosto detestável da meia idade, os cílios e as sobrancelhas, há um tempo muito cheias, estavam caindo e se tornando finos, e uma fria e indesejada serenidade se espalhava pela sua testa. Ela desenhava as sobrancelhas com o lápis, passava um creme oleoso na pele e pintava os lábios com um batom vermelho vivo. Sob o seu rosto, entrevia-se um outro mais jovem. A artificialidade daquela aparência a excitava tanto de causar-lhe arrepios, e sentia-se arrastada por um vórtice onde não havia lugar para o escárnio e a comiseiração. Depois auscultava um rangido dentro da boca e era como se o rosto juvenil fosse de repente arrancado do espelho: era o impiedoso rangido da dentadura inserida na cavidade da boca.

À tarde, Chikako parava o trabalho de tradução para se dedicar à maquiagem, sozinha. Em seguida, saía para passear. Quando as aulas da escola que ficava em cima da colina acabavam, uma grande poeira levantava-se por causa das pisadas e das vozes infantis, mas, durante o resto do dia, não se ouvia nada; ao meio-dia, e ao entardecer, ela chegava até a duvidar de que tivesse ficado alguma alma viva na cidade. Carros, bicicletas, o vaivém das pessoas. De repente, tudo parava, e naqueles momentos se entrevia apenas a cerca de pedras que traçava uma linha reta na estrada branca.

Naquele deserto, Chikako deixava a própria alma livre a vagar. Aproximava-se do caminho e ficava observando os perfis das árvores, a rica vegetação da colina que encobria o terreno; às vezes, pousava o olhar no ponto onde o atalho descia desaparecendo atrás da ampla curva.

Quarenta anos atrás, Chikako era uma menina que morava nos pés da colina e muitas vezes tinha vindo para brincar com os amigos naque-

le declive. Era a época em que a ampla estrada principal não tinha sido ainda construída, e os cavalos e as carroças tinham que passar pelo atalho para atravessar o altiplano. Em alguma rara oportunidade, Chikako havia observado a passagem dos funerais que se dirigiam ao templo ao lado do cemitério, às margens do parque. Havia pombos brancos que agitavam as asas dentro das altas gaiolas antes de serem libertados no céu, e viam-se as mangas brancas e imaculadas dos kimonos usados nos funerais, dentro dos palanquins de madeiras carregados nas costas. As guirlandas das flores falsas oscilavam nos ombros dos homens e os rishó levavam as mulheres penteadas no estilo *shimada*.¹⁰

Havia outra lembrança ligada àquela colina: no céu incandescente de pleno verão, a vulgar expressão de um homem que, como enlouquecido, batia com vigor exagerado nas nádegas esqueléticas do seu cavalo, carregado de um peso intolerável, para empurrá-lo até o topo da colina. Afinal, o animal tombava, com uma espuma branca saindo da boca. Somente então, já morto, era liberado do jugo. Foi aquela a primeira vez que Chikako havia visto o inferno das nossas existências.

Enquanto ficava em pé no atalho deserto, as lembranças reviviam límpidas na sua memória. Desde a sua infância algo havia mudado. O concreto estava no lugar da brita na estrada principal, o aqueduto subterrâneo tinha substituído as fossas que atravessavam o piso de pedra ao longo da parede. Ainda assim, seja o muro com os seus tijolos vermelhos, seja a vegetação crescida em abundância sobre o terreno plano, pareciam sempre iguais. Cada vez que Chikako parava com indolência naquele caminho, provava algo como uma vertigem: poder ficar suspensa entre passado e presente com a mesma facilidade com que subia e descia a colina. Um sonho infinitamente doce, no desejo vão e

agudo de poder deter o avançar da velhice, da decadência.

Desde quando havia começado a dormir sozinha, o seu quarto, situado entre a parte principal da casa e a colina, havia lhe ensinado muitas coisas. Faltando-lhe a força de fazer e desfazer todos os dias o *futon*, havia encontrado a solução de um sofá-cama. Além de dormir ali à noite, usava-o também durante o dia, quando estava cansada de trabalhar. E, desde que o sofá fora encostado na parede que confinava com o atalho, Chikako dormia deitada em cima da parede da colina, a cerca de três pés abaixo da rua principal. Isso induzia nela uma insólita paz, como se tivesse deitando em um caixão. Os passos dos pedestres chegavam perto das suas orelhas, enquanto as buzinas e as vozes pareciam vir de um ponto mais alto.

Encontrando-se em um plano diferente em relação à estrada principal, ela tinha a sensação de que alguém caminhava sobre a sua cabeça, e, quando chovia, percebia claramente o barulho da água que descia do atalho pelo despenhadeiro. Deitada de lado no sofá, as orelhas tesas aos sons ricos de humanidade que o atalho lhe enviava, tinha a impressão de que os movimentos e as vozes das pessoas flutuavam diante dos seus olhos, mais vivos e vitais do que se os tivesse visto de verdade. Chikako ficava comovida.

Todas as noites ela ouvia alguém, talvez um estudante da escola de música, no alto da colina, que descia do atalho exercitando continuamente a sua forte voz de tenor através de um trecho de um *lied* alemão. Aquele jovem não podia imaginar o efeito da sua voz potente sobre uma mulher de meia idade, sepultada no ventre da colina. Chikako imaginava os músculos robustos que mexiam a garganta, o peito bronzeado que se inflava e não conseguia segurar as lágrimas. Quando comparava aquele jovem a si mesma, enfraquecida a ponto de não poder mais dobrar o *futon*, era tomada por uma

profunda sensação de desespero. Mesmo se tivesse tentado reatar as relações com o homem que dormia no segundo andar, cercado pelas suas gélidas porcelanas, que tipo de sonhos os dois poderiam compartilhar? Os seus cabelos caíam, não conseguia mais ler sem óculos, se tirava a dentadura, a sua boca transformava-se em um buraco negro.

—“Os óculos, a dentadura, logo os cabelos postiços implantados entre os meus como enfeites alheios, revestida de uma armadura para aparecer ainda jovem e bonita. Eu me sinto como se estivesse me transformando”, pensava.

Era uma tarde úmida e fria da estação das chuvas. Aquele dia também Chikako saiu para passear na colina, mergulhando-se no silêncio do caminho deserto. Nas margens da estrada, em parte cobertas pelo verde das árvores, avisstavam-se algumas hortênsias de cor azul claro. As nuvens adensavam-se no céu escuro e, em breve, a chuva, que havia parado por um momento, recomeçaria a cair. Chikako gostava da chuva daquela estação que ofuscava docemente os pálidos raios do sol.

Duas, ou três gotas leves pousaram sobre a sua testa. Ela ficou de pé com ar ausente, como se tivesse gozando daquela sensação líquida. Depois olhou para baixo e viu aparecer de trás da curva uma figura masculina.

Vestia um terno cinza, segurando em uma mão a pasta, na outra o guarda-chuva. Chikako o reconheceu logo: era Tōno Shigeuji que vinha visitá-la.

Professor de literatura japonesa em uma das novas universidades surgidas após a guerra, nos últimos quatro anos Tōno havia colaborado com ela na tradução dos clássicos japoneses. Graças àqueles encontros, Chikako havia adquirido uma notável familiaridade com as escritoras da época Heian. E, recentemente, enquanto ficava deitada na sua cama-caixão, graças à inspira-

ção recebida por aquelas mulheres dos séculos passados, havia começado a inventar ela mesma algumas histórias.

Somente após ter percorrido quase toda a subida, Tōno a notou. Enviou-lhe um leve aceno com a cabeça sem, todavia, acelerar o passo, mas continuando a subir lenta e melancolicamente.

Chikako entrou antes em casa. Estava acendendo o gás sob a chaleira, quando ele chegou.

—“O que você estava fazendo lá fora?”

—“Esperava o meu amante.”

Tōno pareceu não apreciar a brincadeira e não riu; subiu imperturbável ao escritório e sentou-se no sofá, onde normalmente trabalhavam um ao lado do outro. Com as costas curvadas e o ar cansado, acendeu um cigarro.

Ele mesmo havia lhe contado que ter ficado prisioneiro dos russos por dois ou três anos após a guerra congelava a sua juventude. Aquela postura exausta com apenas trinta e dois ou trinta e três anos, teria ficado para sempre.

Quando era ainda estudante, o governo o havia enviado a Manchúria para trabalhar e depois tinha sido feito prisioneiro. Uma vez repatriado, tinha se dado conta de que todos os seus colegas de estudo estavam já trabalhando, enquanto ele ainda não tinha se formado. Na União Soviética, era considerado um intelectual e tinha sido introduzido no comunismo; assim, logo depois do seu retorno ao Japão, os ideólogos de esquerda o haviam contatado várias vezes. Todavia, porquanto se esforçasse, não havia conseguido achar alguma motivação de entusiasmo neste tipo de coisa, e não tanto por razões profundas e de desacordo ideológico, quanto porque, na realidade, faltava-lhe uma verdadeira paixão política, aquela inspiração progressista necessária ao envolvimento político. Então, direcionou-se ao estudo dos clássicos, com o desejo inconsciente de viver melhor a realidade do presente graças à imersão num passado remoto. Quando

conversava com alguém, Tōno parecia não conseguir olhar diretamente o seu interlocutor: havia um olhar vazio, perdido em um espaço distante. Se iniciava a falar da literatura da época Heian, de repente ficava seríssimo, depois mudava rapidamente de assunto, mantendo a mesma expressão indefinida, e começava a recitar poesias dizendo que eram suas. Às vezes, contava de uma jovem um pouco claudicante encontrada na universidade que ele transformava arbitrariamente em uma mulher culta e fascinante do mesmo nível de uma Izumi Shikibu.¹¹

Depois de ter descoberto várias vezes que mentia, Chikako deixou de acreditar nele cegamente. Apesar disso, aqueles contos de Tōno entre realidade e fantasia, os episódios da sua prisão ou as detalhadas descrições líricas dos seus amores constituíram uma diversão brilhante para a sua vida monótona, fazendo dele muito mais do que um simples consultor de traduções.

—“Como anda a tradução do *Ise Monogatari*?”, perguntou Tōno, “você continua trabalhando nela?”

—“Sim, terminei a parte que corrigimos juntos; agora estou no capítulo sessenta e três, aquele sobre a velha que se apaixona.”

—“Entendi. O capítulo sobre a velha dos cabelos brancos” disse Tōno, pegando na pasta uma edição comentada do *Ise Monogatari*.¹² Começou a ler a parte em prosa:

Antigamente havia uma mulher licenciada que desejava desesperadamente encontrar um homem que a amasse. Já que não havia oportunidade de expressar este seu desejo, ela começou a contar aos seus três filhos um sonho que na realidade não havia nunca feito. Dois dos filhos não responderam, indiferentes à questão, mas o terceiro, desejando interpretar o sonho da mãe, disse que apresentaria a ela um bom marido. A mulher sentiu-se então reanimada. - Os outros homens não têm um coração sensível! Quero que a mamãe conheça o capitão Zaigo.

Tôno sorriu e disse com voz de velho: “Parece que este jovem não conhecia o complexo de Édipo, não é?”

— “Esta parte não é tão difícil de traduzir”, interrompeu-o Chikako, “aparece Narihira, o protagonista, e passa a noite com a velha. Depois segue assim”:

Mas enquanto em seguida ele evitou mostrar-se, a mulher aproximou-se da sua casa e o espiou através da cerca. O homem, após tê-la visto rápido, recitou a poesia:

Falta um ano
para que a mulher dos cabelos finos
alcance a idade de cem.
O seu fantasma me aparece e
me olha com amor.

— “Eis aqui que não gosto como traduzi a expressão sobre os cabelos. Acho que o autor queria dizer algo mais.”

— “É verdade, tem uma nuance sutil, como uma referência aos juncos de palude”, afirmou Tôno fazendo uma careta de criança. Em suas expressões alternava-se continuamente juventude e velhice, em um indecifrável rosto sem idade.”

— “Juncos de palude? Como juncos secos e sutis trançados?”

— “Exato. Creio que quer significar isso.”

— “Cabelos como bambu, descolorados e quebrados... Sim, é esta a nuance certa”, concluiu Chikako. E voltaram-lhe à mente os próprios cabelos, quebrados e finos na raiz, que pareciam ter falta de pigmento. Instintivamente colocou a mão na testa.

— “Mais ou menos como os meus.”

— “Mas não, a senhora é ainda jovem!”, disse Tôno com um sorriso forçado.

— “Não é verdade. Só que no passado as pessoas envelheciam mais rápido. A mulher do conto devia ter exatamente a minha idade”, diz ela rindo alto. Na sua voz havia um tom de juventude forçada e uma certa sensualidade.

— “Mas, a propósito, me veio à mente, falando de

cabelos brancos, quando você beija sua mulher não sente uma sensação esquisita?”

— “Como?”

Os olhos de Tôno, até então distantes como sempre, naquele momento dirigiram-se a ela com expressão abobalhada.

Fazia quatro ou cinco anos que se freqüentavam, e Chikako tinha sido sempre muito reservada. Tôno ficou surpreso, como se repentinamente alguém tivesse lhe apontado uma pistola.

— “Porque quer saber?”

— “Porque você não tem mais dentes, não é?”

Durante a prisão na União Soviética, Tôno havia de fato perdido todos os dentes por causa da desnutrição e do frio. Quando conheceu Chikako, não havia ainda colocado os dentes postiços. Ela havia suspeitado que, por causa desse defeito, ele nunca se casaria, mas, ao contrário, encontrou uma mulher em seis meses.

— “Eu também uso a dentadura desde o ano passado e às vezes paro para pensar... Para uma mulher como eu, já velha, não há nada a fazer; mas para uma esposa jovem não deve ser agradável sentir uma boca cheia de plástico!”

— “Acredito que não”, respondeu Tôno seriamente, “de qualquer forma, nunca lhe perguntei uma coisa dessa.”

Chikako se arrependeu daquela sua insólita falta de discrição. Ainda assim, quando deitou no sofá, explorou com a língua o palato de plástico e não pôde deixar de imaginar o efeito de dureza artificial que provaria a língua de alguém dentro da sua boca.

— “Sua mulher tem dentes bons?”

— “Olhe, para falar a verdade, nunca inspecionei a boca da minha mulher... Sei que, quando era pequena, comia muitos doces e tinha sempre dor de dentes. Parece que hoje sofre de piorrêa e pode ser que em breve ela também acabe colocando uma prótese.”

— “Ainda não tiveram tempo de envelhe-

cer juntos e já se encontram nessa condição. Que tristeza!”

Na realidade Chikako não estava pensando tanto na mulher de Tōno, quanto na sua recente e grotesca descoberta sobre si mesma e Keisaku.

Seu marido, dez anos mais velho que ela, havia se dedicado sempre com atenção ao cuidado dos dentes. Ficava aterrorizado quando pensava que podia perdê-los, mas, três anos antes, havia aceitado a evidência e colocado uma dentadura. Chikako, também, havia extraído todos os dentes, substituindo-os com a prótese, na esperança de que isso pudesse acabar com a piorreia que a fazia sofrer há anos. No começo, aquele objeto estranho dentro da boca a havia incomodado e feito com que perdesse o paladar. Contudo, superada essa fase, havia aprendido a distinguir com exatidão os alimentos que se adaptavam mais à nova situação da sua boca, evitando assim comida dura ou crocante, mesmo que gostasse. Em parte, fazia assim para evitar constrangimento na frente dos outros, quando um barulho sinistro, parecido com o contato das peças de *mahjong* entre si, surgia distintamente da sua boca se tentava mastigar algo mais duro. Mas havia também uma outra razão: agora que as filhas não estavam mais em casa, quando se encontrava sentada na frente de Keisaku durante as refeições, ouvia a ridícula fricção da dentadura dele: um barulho que não havia notado antes.

Os seus gostos alimentares, uma vez tão diferentes, encontraram um natural e inconsciente ponto em comum na tentativa de escolher a comida mais adequada às próteses. Embora Chikako amasse os moluscos, as lulas e os bifês, e Keisaku, ao contrário, os cogumelos, os brotos de bambu e o *daikon*,¹³ agora os dois comiam, como em tácito acordo, verduras macias, *tōfu* e peixe. O que mais surpreendia Chikako era a absoluta

tranqüilidade com que consumia, na frente do marido, umas comidas que não teria nem ousado tocar diante dos estranhos, por medo de ser descoberta emitindo aquele estranho barulho com a boca. Assim viviam os dois, comendo as mesmas coisas, corrugando as velhas bocas sem dentes, divididos, porém presos na mesma casa, lacerando as próprias existências.

Pensando assim, Chikako sentiu o impulso de amaldiçoar a velhice:

— “Tōno, você conhece a expressão *tomoni yowai sezu*?”¹⁴

— “Claro, é de origem chinesa.”

— “O ideograma de *yowai* é o mesmo de dentes. Descobri recentemente, traduzindo. O que significa exatamente para você?”

— Tōno parou para refletir.

— “Bom, significa *comer juntos*,” respondeu.

— “Concordo com você. Porém, se a condição dos dentes de duas pessoas é diferente, não podem consumir as mesmas coisas.”

— “A senhora diz umas coisas estranhas. Tem mudado muito nos últimos tempos, às vezes me dá medo.”

— “Em que sentido?”

— “Por exemplo, nunca falou este tipo de coisas.”

— “Isso o incomoda?”

— “Não, me dá medo. O que a senhora diz, chega de repente, como um flash de luz”

— “A verdade é que não me divirto mais traduzindo.”

— “Não diga isso, eu ficaria em dificuldade.... não ameace, por favor, o meu segundo trabalho!” brincou ele; depois bocejou.

— “Em parte a culpa é sua. Fala com tanta familiaridade das autoras do *Sarashina nikki* e do *Kagerō nikki* que as faz parecer nossas tias ou irmãs. Às vezes me sinto como possuída pelos seus espíritos!”

— “Sente-se apenas aborrecida porque Kiriko viajou.”

— “É verdade. Mas também aquelas escritoras

deviam se aborrecer terrivelmente vivendo escondidas atrás de obscuras cortinas. Por isso, ficavam pensando e escrevendo histórias reais ou só imaginárias. Sabe, eu também, quando fico deitada naquele sofá onde você está sentado agora, imóvel, como em um caixão com o corpo débil e indolente, como aquele de um velho gato, a minha mente, ao contrário, vagueia tão livremente que me surpreende.”

—“Poderia traduzir e ao mesmo tempo escrever algo de si. Se suspender o trabalho, eu não teria como pagar as despesas extras de minha mulher.”

—“Não se preocupe, não tenho alternativa. Quem acha que estaria interessado no que minha imaginação produz?”

Desde o dia em que havia feito aquele estranho discurso a Tōno, como um desabafo imprevisível, Chikako percebeu que algo dentro de si começava a diluir-se. Após se maquiar, ainda mais pesado que antes, continuava a sair para a colina com regularidade. Às vezes acontecia-lhe de ficar em pé sob a chuva com o guarda-chuva na mão. Na luz opaca, como vidro jateado, da estação das chuvas, o seu rosto maquiado flutuava indistinto, como embebido de uma misteriosa beleza sem idade. Mas sob a ridícula máscara, o ranger da dentadura e os cabelos quebrados, descolorados sob a tinta, cada vez a reportavam bruscamente à realidade. E, naqueles momentos, o declínio da natureza física, parecido com o crepúsculo diante dos seus olhos, que se dirigiam a uma inexorável obscuridade, aparecia-lhe intolerável. Um crepúsculo ainda mais escuro quando ficava pensando que somente nos dentes, afinal, havia reencontrado uma espécie de reconciliação com Keisaku.

Após ter vagado por cima e por baixo da colina, Chikako abria um caderno sobre a escrivaninha e começava a escrever o seu romance. Na história, um jovem estudante de música que, a cada noite, descia correndo pelo atalho, exercitando-

se no canto de um *lied*, apaixonava-se pela jovem mulher casada, da casa na metade do caminho, e, à noite, insinuava-se secretamente nos seus aposentos, pela entrada secundária diante da colina. Para ajudar o jovem, que era muito pobre, a mulher vendia todos os seus bens, até que enfim pegava o vaso Ming em forma de ânfora, predileto do marido, e de madrugada o levava consigo até o topo da colina para doá-lo ao amante. Todavia, no momento em que os dois trocavam um abraço, o vaso caía e quebrava-se em duas partes exatas.

Enquanto descrevia o amor dos dois, Chikako, às vezes, se inspirava nas cenas do livro sobre a lua de mel, que havia traduzido quatro anos antes. Contando dos sentimentos da mulher no momento em que introduzia em casa um homem, escondida do marido, ela mesma, que na vida real nunca havia feito isso, saboreava o gosto da vingança contra Keisaku. A ruptura do vaso também era a catarse dessa vingança. Após ter transferido para a escrita os seus sonhos licenciosos misturados à realidade, Chikako ficava imóvel auscultando os sons da colina, um sorriso de encantamento ainda brincando em volta dos olhos.

Aquela noite caía uma chuva torrencial.

—Deitada na cama, Chikako auscultava atenta a queda impetuosa de uma pequena cascata que descia na estrada ao lado do seu quarto. A chuva descia com violência, como querendo quebrar o teto e aspergir o seu peito. Imaginava a cena do abraço entre os dois amantes do seu romance, o vaso quebrado e a um certo ponto adormeceu. De repente, foi acordada pelo som agudo da campainha da porta; a noite ia avançada e a chuva havia parado.

Olhou o relógio ao lado da cama: era quase uma da manhã. A campainha na entrada secundária da casa ficava meio escondida embaixo de um portal. Por isso, as cartas e os telegramas eram entregues na entrada principal.

— “Se fosse um ladrão, com certeza, não to-

caria a campainha”, refletiu, um pouco hesitante diante da porta.

De novo a campainha tocou, com insistência.

—“Mas...quem é?” perguntou Keisaku, enquanto descia, com a cara de sono, do segundo andar.

—“Quem pode ser a esta hora?”

—“Seja quem for, não podemos deixá-lo lá fora. Que chatice!”, disse Keisaku enquanto se aproximava da entrada e abria a porta.

Saindo do lado de fora, ela subiu os dois ou três degraus antes da cerca que bloqueava a passagem, retornou ao portão e olhou com ar perplexo. Então ouviu como um sussurro. Olhando através do portão, viu duas etéreas figuras brancas entrelaçadas. Keisaku puxou o portão de repente. Naquele momento ouviu-se o grito de uma mulher e dois corpos encostados no portão se livraram de um abraço.

—“Quem está aí?” gritou Keisaku. A sua voz irritada parecia a de um velho.


No momento em que a indistinta massa branca se mexeu, pareceu dividir-se em dois, precipitando-se pela colina abaixo. Então, a airosa blusa branca de uma jovem e a camisa cândida de um rapaz pareciam voar leves sob a luz dos postes.

—“Desgraçados! Abraçar-se e beijar-se em um lugar destes!”, continuou Keisaku irritado, falando com Chikako, que o havia seguido logo depois.

—“Estavam tocando a campainha sem se dar conta, porque se ouve só de dentro de casa”.

Chikako, envolta em uma dimensão de sonho, ficou observando as brancas figuras que corriam na colina. Era turbada: a cena do seu romance, que havia imaginado pouco antes de adormecer, estava se sobrepondo à realidade. Parecia que as duas figuras estivessem rolando para baixo, com tanta pressa de fugir, até que sumiram atrás da curva depois de terem se abraçado pela última vez. Dos pés da colina, chegou o latido de um cachorro.

Chikako e Keisaku, com os rostos atônitos, como possuídos por forças sobrenaturais, ficaram de pé na estrada que brilhava molhada pela chuva.

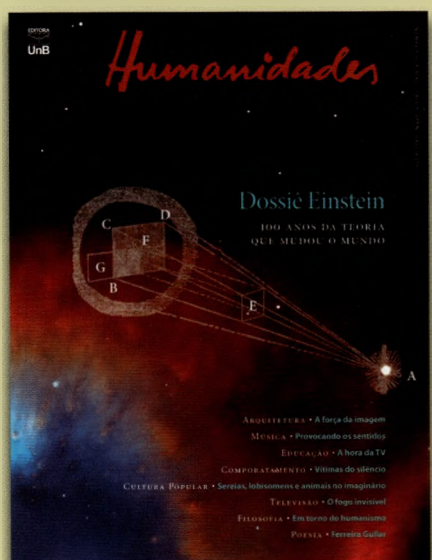
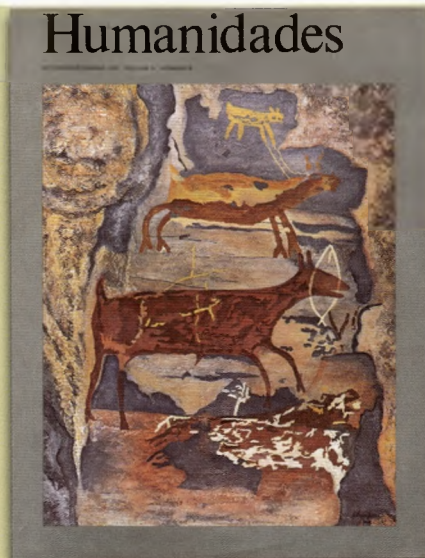
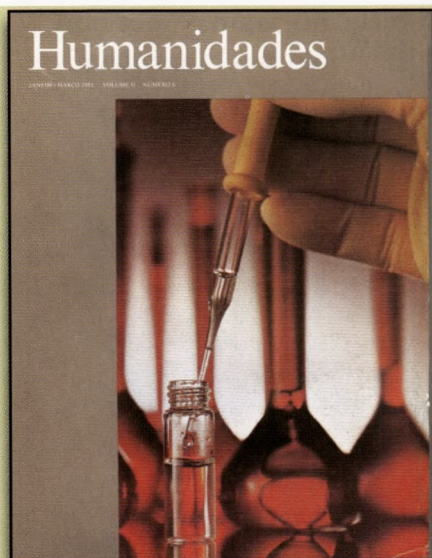
Os seus olhares se encontraram, e um ambíguo sorriso se desenhou nos seus lábios murchos. 

Notas

- 1 Em SIEVERS, Sharon L. *Flowers in Salt*. Stanford: Stanford University Press, 1983, p. 163.
- 2 Ator que interpreta os papéis femininos no teatro japonês.
- 3 YOSHIDA, Seichi. Sakka to Sakuhin: Enchi Fumiko. In *Enchi Fumiko*. Nihon Bungaku Zenshū, 175, Tōkyō: Shueisha, 1972, p. 417.
- 4 Faixa amarrada na vida considerada a parte mais decorativa de um kimono.
- 5 Unidade de medida correspondente a cerca de 30,3 cm.
- 6 *Acanthopanax sieboldianus*.
- 7 Uma das maiores e mais antigas cadeias de *shopping centers* do Japão.
- 8 Um tipo de cozido de carne e verdura.
- 9 Conhecida também como época Tokugawa, período histórico que vai de 1600 até 1868.
- 10 Penteado alto e laqueado que deriva do nome de um bairro de prazer famoso no século 17. Originariamente adotado pelas gueixas, com o tempo perdeu essa característica e foi utilizado também pelas mulheres comuns.
- 11 Famosa poetisa da época Heian (794-1186)
- 12 Lit. *Contos de Ise*. Obra em poesia e prosa que remonta ao século 10, de autor anônimo.
- 13 Um tipo de raiz comestível.
- 14 Lit. Não se tornarem débeis juntos, ou seja, não envelhecerem juntos. No original o ideograma de *yowai* (débil) é o mesmo de há (dentes).

Donatella Natili é doutoranda no Instituto de Letras da UnB e traduziu este conto para *Humanidades*.
natili@linkexpress.com.br

LEIA *Humanidades*



Uma revista de idéias, comprometida com o saber e com o diálogo permanente do pensamento humanístico

PEÇA O SEU EXEMPLAR

(61) 3035 4281

Humanidades



Dobre aqui

IMPRESSO

ISR 47-020/84
DR/BSB
Devolução
garantida

CARTÃO RESPOSTA COMERCIAL - NÃO É NECESSÁRIO SELAR

Fundação Universidade de Brasília
Caixa Postal 0455-1
CEP 70904-970
Brasília-DF

Dobre aqui

LUZ

Mo ha mo ha, velho bonde sa ha pensando...

Era uma linda janela

Rápidos os raios do sol da manhã batem nos meninos engraxates
vários deles correram como fogo. O corpo a carroceria do
veículo de dança sagrada ficou excitado e assombrado

Cerca do Odeon *sa ha sa ha* chegou a segunda-feira

Cerca do Odeon *sa ha sa ha* chegou a quarta-feira

Cerca do Odeon *sa ha sa ha* chegou a sexta-feira

Mãozinha a mão espera

Eia, que o vento veio soprando devagar

Eia, salgueiro branco, eia, salgueiro do rio, balançai esses

corpos enormes

Eia, zelcova gigante, carvalho vermelho, balançai esses

corpos enormes

Sa ha sa ha

Con-condutor? Alguém está montado no dique (no traseiro)

E reflete-se no coração

Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz Luz

[illegible]

A vigiar protetora o grande tráfego, "a estação"

Agite as mãos

A profundez do fundo do lago *mo ha* o velho trem

sa ha ku mo mo ha pensava era uma linda árvore

AS

MATAS DA GAROA¹

Para Haroldo de Campos, Marcicano e Marilya

Passou pela minha cabeça a palavra matas da garoa. O trinado dos pássaros que começaram a cantar – *oka no ishitatami*.

Quem será que sentiu o primeiro ar leve do planalto? Eu também tateio no topo do meu *hagoromo*.² Galinhas... colinas... no poleiro dos sonhos.³ Queria também tatear esse poleiro.

Os passarinhos que começaram a cantar ajuntam-se no galho. Uns trinta anos, entender o som da belíssima língua portuguesa...

Raios⁴ pequenos caem enfileirados na terra vermelha. O termiteiro também: – as formigas obedecem o cameraman: começam a correr dando um passo atrás.⁵ A humanidade quando começou a caminhar também já pensava em correr recuando um passo. Os pássaros compreendem esta corrida.

Abro um livro de poemas que sempre carrego comigo e lá está:

“Como se uma florzinha
Da zona polar sul
Fosse caminhando pelas latitudes
Até chegar aos continentes do verão”⁶

Gosto do hífen que a poeta usou. Parece o final da tinta da pena. Até posso sentir o odor da pena de tinta chinesa.

Obrigado. Obirugadu. Arigatô Brasil.

Passou pela minha cabeça a palavra matas da garoa.
O trinado dos pássaros que começaram a cantar – *oka no ishitatami*.
Quem será que sentiu o primeiro ar leve do planalto?
Eu também tateio no topo do meu *hagoromo*.

Gōzō Yoshimasu

Tradução de Haroldo de Campos com Cristina Fukushima

¹ Garoa é a chuvinha que cai em São Paulo trazida pelo ar frio.

² *Hagoromo*, peça clássica de Nô de Zeami, traduzida pelo Haroldo de Campos para o português.

³ Lembrei-me com saudade do recém-falecido professor Teiichi Suzuki, que gostava do haiku de Kyoshi Takahama.

⁴ Linhas de um famoso haiku de Nempuku [Nempuku Sato, haicaísta japonês radicado no Brasil. Trata-se do verso: *Kaminari ya yomo no jukai no kogaminari* (Um trovão e o ribombear dos trovõeszinhos nos matagais, aos quatro cantos)].

⁵ Professional camera-man term (stroke).

⁶ Emily Dickinson raramente dá título a seus poemas. Este, porém, intitula-se “Transplante”.

ガロアの森