

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

IZABELLA MARIA BORGES SILVA

**ENTRE AS RUÍNAS DO JAPÃO TRADICIONAL: A MELANCOLIA DAS
TRANSFORMAÇÕES MODERNAS REFLETIDA EM *MIL TSURUS***

GOIÂNIA

2021

IZABELLA MARIA BORGES SILVA

**ENTRE AS RUÍNAS DO JAPÃO TRADICIONAL: A MELANCOLIA DAS
TRANSFORMAÇÕES MODERNAS REFLETIDA EM *MIL TSURUS***

Monografia apresentada no curso de
graduação em História, na Escola de Formação
de Professores e Humanidades (EFPH), da
Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
como pré-requisito para a obtenção do título de
licenciatura em História.

Orientador: Prof. Me. Antonio Luiz de Souza

GOIÂNIA

2021

CIP - Catalogação na Publicação

S586e Silva, Izabella Maria Borges
Entre as Ruínas do Japão Tradicional: a
melancolia das transformações modernas refletida em
Mil Tsurus / Izabella Maria Borges Silva. -- Rio de
Janeiro, 2021.
71 f.

Orientador: Antonio Luiz de Souza.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola
de Formação de Professores e Humanidades,
Licenciatura em História, 2021.

1. História do Japão. 2. Literatura. 3.
Melancolia. 4. Kawabata Yasunari. 5. Pós-Guerra. I.
Souza, Antonio Luiz de, orient. II. Título.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Monografia nº 000/2021 Semestre 2021-2

Autor: **Izabella Maria Borges Silva**

Título: **Entre as Ruínas do Japão Tradicional: a melancolia das transformações modernas refletida em *Mil Tsurus***

TERMO DE APROVAÇÃO

O trabalho foi apresentado durante a **XIV Semana Científica de História**, realizada entre 29 de novembro e 03 de dezembro de 2021, conforme as “Normas de Monografia” da Coordenação de Pesquisa em História, instituídas pela Coordenação de História por intermédio do Ato Próprio Normativo nº 001/2017. O candidato foi arguido pelos docentes nomeados abaixo e seu trabalho de conclusão de curso, requisito parcial para a obtenção do título de Professora Licenciada em História e Historiadora, considerada:

APROVADA com CONCEITO A.

Goiânia, 02 de Dezembro de 2021.

Orientador:

Prof. Me. **Antonio Luiz de Souza**

Banca Avaliadora:

Prof. Dr. **Eduardo José Reinato**

Coordenação de Pesquisa em História. Escola de Formação de Professores e Humanidades, 5º Andar.
Rua 227, Qd. 66, nº 3.669 – CEP 74.605-080. Telefone: +55 (62) 3946 1686.

AGRADECIMENTOS

Mais do que árduo, escrever este trabalho foi o verdadeiro confronto com o que construí e destruí ao longo do curso de graduação em História. O tema aqui proposto vem de uma ideia de quatro anos atrás, quando ingressei no curso – remodelada mil vezes, ocasionalmente abandonada, mas sempre reconquistada. Um trabalho que esteve constantemente em meus pensamentos, por meio do ódio ou do amor, felizmente terminou a uma distância saudável o suficiente para ser considerado meu objeto de estudo.

Estudar História para mim nunca foi apenas uma opção de carreira, mas uma escolha artística e emocional, o que movia minha curiosidade e minha criatividade. Estar tão próxima dos meus sentimentos mais intrínsecos e questionar minha capacidade de criar algo verdadeiramente cativante sempre que me defrontava com minhas limitações – puramente humanas – não foi nada simples. Por isso, agradeço em primeiro lugar as pessoas que nunca deixaram de enxergar meu potencial criativo: minha mãe, Izaira; meus amigos Lucas, Andressa e Dulce Vitória e meu professor e amigo Antônio Luiz. Sem vocês eu não teria sequer começado a escrever esse trabalho.

Agradeço aos meus queridos professores que compõem o corpo docente desse curso tão especial e diversificado, vocês transformaram minha visão sobre o mundo, sobre o passado, o presente e o futuro – por mais antiacadêmico que isso possa soar na área de História. Um agradecimento especial ao professor Leandro, que eu tive o prazer de conhecer enquanto eu ainda estava no ensino médio, esse foi o responsável por me levar a área das Ciências Humanas e encontrar minha tribo; e ao professor Eduardo Renato, que encheu minha cabeça com toda essa loucura que chamam de História Cultural.

Agradeço meus avós, minhas madrinhas e minhas primas, minha família matriarcal, camponesa e de luta. Em vocês estão minhas raízes, e não importa o quão longe minhas investigações possam me levar, eu sempre voltarei para casa.

Por último agradeço a literatura, sem ela eu nada seria.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar na obra literária *Mil Tsurus* as características da melancolia do Pós-Guerra no Japão, através da decadência dos ritos e dos valores tradicionais. Visto que Kawabata Yasunari tem um ideal estético valorizado, e este está fielmente ligado a tradição japonesa, a perda dessa tradição representa a perda do objeto amado por Kawabata. Sendo assim, contextualizo os cenários de transformação do pós-Guerra no romance conciliando com a realidade e posteriormente abordo a vivência do próprio Kawabata como narrador desse Japão melancólico que perde pouco a pouco a beleza tão valorizada por ele.

PALAVRAS-CHAVE: Japão; melancolia; Pós-Guerra; estética; Kawabata;

ABSTRACT

The present work has the objective to analyze in literary work *Mil Tsurus* the characteristics of melancholy in post-War era in Japan, through the decay of traditional rites and values. Kawabata Yasunari has an appreciated ideal aesthetic, and this is faithfully linked to the Japanese tradition, the loss of that tradition represents a bereavement of object loved by Kawabata. Therefore, I contextualize scenarios at novel with the transformations of post-War period in Japan, reconciling fiction with reality. Finally, approach the experience of Kawabata, himself as the narrator of this melancholy Japan, whon loses gradually the beauty so valued by Kawbata Yasunari.

KEYWORDS: Japan; melancholy; post-War; aesthetic; Kawabata;

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo I – O PROTESTO DO ARTISTA E O RETRATO DAS TRANSFORMAÇÕES MODERNAS PRESENTES NA OBRA	
1.1 “Estamos um pouco fora de época, mas fiz questão de servi-lo com ele”: a banalização da tradição através da cerimônia do chá.....	12
1.2 “É mais fácil pensar assim, não? Estou acostumada em ser a vilã”: as personagens femininas e o (des)conceito de feminilidade para Kawabata.....	17
1.3 “A morte está sempre em nosso encalço”: os laços entre a violência da Guerra, a melancolia e o suicídio.....	23
Capítulo II – A LINGUAGEM DO ARTISTA E AS SENSIBILIDADES DA NARRAÇÃO	
2.1 “A beleza do Japão”: o segredo do narrador.....	28
2.2 “E eu”: entre a realidade e a ficção, por onde andou Kawabata Yasunari?.....	31
Considerações Finais.....	37
Referências.....	39
Anexos	
Anexo I – A Beleza do Japão e Eu, de Kawabata Yasunari.....	40
Anexo II – 美しい日本の私 (Utsukushii Nihon to Watakushi).....	54

INTRODUÇÃO

História e Literatura estiveram conectadas ao longo dos séculos – quando se busca a origem da escrita da História, encontra-se Literatura. E o debate sobre a aproximação ou afastamento de ambas também não é algo atual. Desde que a escrita de Heródoto se contrapôs a de Homero, a separação entre os escritores de História e Literatura estava feita. Mas é fato que há História na Literatura e vice-versa. Em uma de suas aventuras, quando Ulisses buscou a Musa, ela lhe contou os segredos da narração poética, e sobre isso François Hartog escreveu “Ela não a torna nem necessária nem mesmo provável, mas simplesmente possível” (HARTOG, 1999). Pode ser verdade, pode ser mentira, mas definitivamente, pode ser possível. Sobre o reconhecimento do texto poético Aristóteles escreveu:

“Das fábulas, umas são simples, outras complexas, por serem assim as ações que as fábulas imitam.
2. Chamo ação simples aquela cujo desenvolvimento, conforme definimos, permanece uno e contínuo e na qual a mudança não resulta nem de peripécia, nem de reconhecimento;
3. E ação complexa aquela onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios.
4. Estes meios devem estar ligados à própria tessitura da fábula, de maneira que pareçam resultar, necessariamente ou por verossimilhança, dos fatos anteriores, pois é grande a diferença entre os acontecimentos sobrevivendo por causa de outros e os que simplesmente aparecem depois de outros.”
(ARISTÓTELES)

Ou seja, a escrita da ficção pode ser simples ou complexa, isso depende da realidade em que se está baseada. Sendo ela complexa, a ação que originou essa escrita está nas entrelinhas da ficção.

Sandra Pasavento refletiu sobre a escrita da História e disse que essa nada mais é que a construção de um enredo, uma trama, a qual os historiadores escolhem a narrativa, e se fundamentam na retórica, construindo uma perspectiva para dar “significados no tempo”. Isso conclui que a narrativa histórica está ligada ao conceito de representação do passado:

“Assim, no sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de imaginário, a Literatura e a História teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que tem sempre como referência o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo” (PASAVENTO, 2003)

O limite é que a História não tem a capacidade de criar novos personagens, espaços, *plot twist*¹ ou tempos. A História tem um compromisso com a realidade que a Literatura não tem. Entretanto, esse compromisso não é rígido como Leopold Von Ranke definiu, não é a produção de uma História Científica que busca retratar o passado exatamente como ele foi. A diferença, afinal, entre as duas, é que para a História, a premissa motivacional da escrita precisa ter realmente acontecido. Ao restante, como continuou citando Sandra Pesavento “(...) as estratégias ficcionais do historiador estariam presentes na escolha, seleção e rejeição de materiais, organização de um enredo, escolha e uso de palavras e metáforas, desvendamento de sentidos implícitos”²

A proximidade entre ambas as escritas está clara. Porém, quando se utilizar da Literatura como fonte histórica? Quando se busca datas, fatos detalhadamente registrados, confirmação de locais, nomes e registros, a literatura não é a melhor fonte. Porém,

“se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se toma uma fonte muito especial para o seu trabalho” (PASAVENTO, 2003)

Exatamente os interesses deste trabalho. Identificar através da escrita de um autor japonês, sua reação e sentimentos à violência da Segunda Guerra, a derrota do Japão e ocupação estadunidense. Mas em que ponto a História passou a se questionar sobre a sensibilidade de uma época? A partir do momento em que a arte passou a ser usada para investigar o passado. A brecha que existia no estudo de História Social foi preenchida com a “Cinderela” das disciplinas da História, como chamou Peter Burke, o campo de investigação que era menosprezado pelas outras áreas de pesquisa histórica. O fato é que havia uma brecha, e este trabalho só é possível porque na redefinição da História Cultural, *A Nova História Cultural*, a História da memória, da violência e principalmente, das emoções foram questionadas e levantadas com propósito de se discutir as sensibilidades de uma época, nesse caso, do narrador.

¹ Termo usado pelo cinema e pela literatura ficcional para nomear uma virada inesperada na trama. Algo tão fora da narrativa que estava sendo construída que choque os espectadores/leitores.

² PESAVENTO, Sandra. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

O Japão de 1949 – ano em que o romance analisado começou a ser escrito – estava sob ocupação estadunidense, seu Governo havia mudado, junto com sua constituição, seus costumes militarizados, a imagem de seu imperador, seu cotidiano – diferentes autores lidaram de diferentes formas com essa realidade. Monica Setuyo Okamoto³ faz um trabalho de comparação entre as escritas de Dazai Ozamu, Kawabata Yasunari e Oe Kenzaburo, três autores influentes no Japão nas décadas do pós-Guerra. Para Dazai, que era de família aristocrata, a ocupação estadunidense retirou diversos privilégios de seu cotidiano e privou sua família de continuar com sua influência passada de geração em geração, ele narrou a queda da tradição japonesa pelos olhos de um narrador interno. Oe Kenzaburo, que era um menino durante a Guerra, posteriormente assumiu uma postura mais radical, negando qualquer identificação com o período e o nomeando como a razão de traumas e perda da pureza – sua própria, talvez – por culpa da violência da época. Já Kawabata, aguça seu senso de nacionalismo, buscando ressaltar cada vez mais em suas obras a sua concepção estética, a beleza tradicional japonesa e, como abordado aqui, as dores que a perda desses elementos causa.

Kawabata não se posicionou radicalmente como Oe Kenzaburo, nem narrou os traços da queda da tradição de forma literal como Dazai, mas isso faz parte do senso de estética e a escrita única do autor. Através de Mil Tsurus (e outras obras, mas essa foi escolhida como fonte dessa investigação para trabalhar o conceito de melancolia), Kawabata Yasunari se posicionou no período pós-Guerra, através da estética estava presente o seu processo de luto.

Mil Tsurus começou a ser escrito em 1949, quatro anos após o fim da Segunda Guerra Mundial (o tempo da hora coincide com o tempo do autor), e foi concluído e publicado em 1951. É um romance relativamente curto, composto por 5 livros (partes) que juntos formam a história de Kikuji Mitani. Narrado em terceira pessoa, mas sempre acompanhando os pensamentos e o dia-a-dia do protagonista. Participam ativamente do livro cinco personagens, sendo quatro mulheres e o protagonista.

O pai de Kikuji era um mestre do chá e faleceu pouco tempo antes do início do livro, e por causa do pai, já falecido, que o protagonista entra em contato com as outras personagens: Chikako, senhora Ota, Fumiko e Yukiko. Chikako é uma espécie de

³ OKAMOTO, Mônica S. Breve Análise dos reflexos da Segunda Guerra Mundial nas Obras Literárias Japonesas. **Estudos japoneses**. N. 27 p. 139-146. São Paulo, 2007.

professora e ensina a arte do chá, já que a cerimônia é (ou deveria ser) algo puro e tradicional, é uma arte que no contexto de 1949 era levada em consideração quando uma mulher planejava se casar. Ela foi amante do pai de Kikuji, só que por pouco tempo, e desde então nunca mais parou de frequentar a casa de sua família. A senhora Ota foi a amante de longa data do pai de Kikuji, permaneceu com ele até ele falecer. Fumiko é a filha da senhora Ota e tem a idade próxima da de Kikuji. E por último, Yukiko, que a princípio seria o par romântico do protagonista, já que Chikako, planejava cerimônias do chá com a intenção dos dois se aproximarem e se casarem.

O livro começa quando o protagonista comparece a uma cerimônia do chá – inclusive, demonstrando a todo momento o desgosto por essa arte – convidado por Chikako, com o objetivo de apresentá-lo a Yukiko, como se estivesse cuidando do rapaz, já que ele não tem nenhum dos pais. Nesta cerimônia ele reconhece a senhora Ota, a amante de seu falecido pai, eles interagem e começam um caso amoroso. As reflexões sobre esse ato chocante de Kikuji e as consequências dele, moldam o restante da história.

A teoria de que essa obra representa a reação e melancolia do autor vem, principalmente, da escolha do plano de fundo: a cerimônia do chá. Essa tradição representa pureza, tranquilidade, respeito e harmonia, mas toda a história do livro é sobre traição, morte, suicídio, tristeza, quase não existem bons sentimentos nesse livro. Além da cerimônia vir da religião que o autor mais demonstra afinidade – como testemunhado pelo mesmo no seu discurso do Nobel de Literatura – ele disse que a intenção era falar sobre como a cerimônia está perdida e vulgar. E para além da cerimônia, toda a estrutura do livro retrata mudanças drásticas, perdas, e papéis que não são usuais em um contexto tradicional japonês, como o papel da mulher na sociedade. Escolher falar sobre a perda da tradição em um contexto pós-Segunda Guerra, enquanto seu país está sob ocupação estadunidense, é no mínimo, simbólico e na hipótese levantada aqui, é uma manifestação de seu estado de consciência contra os acontecimentos da época e seu estado de luto.

CAPÍTULO PRIMEIRO: O PROTESTO DO ARTISTA E O RETRATO DAS TRANSFORMAÇÕES MODERNAS PRESENTES NA OBRA

Este primeiro capítulo é a análise do que Kawabata odiou. Aqui todos os pontos da decadência da tradição japonesa representada no livro são trabalhados através da cerimônia do chá, das personagens femininas e da própria morte presente no romance. A identificação da ruína da tradição e, conseqüentemente, do que o autor valoriza, ajuda na compreensão da profundidade da sua tristeza e revolta. A entender o que o artista recusa – a atualidade – e o que perdeu.

1.1 “Estamos um pouco fora de época, mas fiz questão de servi-lo com ele”: a banalização da tradição através da cerimônia do chá

O principal cenário de *Mil Tsurus* é a cerimônia do chá japonesa, uma tradição adotada pelos monges budistas zen⁴ a partir do século XII no Japão. A princípio, os chineses, primeiros consumidores do chá, acreditavam que a bebida possuísse um efeito medicinal; para os budistas, ela era tanto útil quanto virtuosa; para a elite, que passou a participar das cerimônias, era tradição e entretenimento.

Já no século XVI, a popularização da cerimônia do chá a levou ao seio da elite japonesa, aos samurais e aos monges – porém, da forma tradicional, só alcançava as classes mais altas. O estilo da elite se fundiu com as características tradicionais e regradas dos samurais e, a partir de então, o que era uma reunião para provar diferentes tipos de chás (chamada de “*tocha*”) reproduzida pela elite japonesa, passou a ser a cerimônia do chá *chanoyu* – posteriormente adaptada para incluir o *wabicha*, à qual, finalmente, foram incorporados os fundamentos do budismo zen. No século XVI o criador do *wabicha*, o mestre Sen-no-Rikyu, afirmava que a cerimônia deveria ser pautada em quatro princípios⁵: harmonia, respeito, pureza e tranquilidade.

A descrição da cerimônia do chá no romance de Kawabata – antes respeitada e tradicional, ou até mesmo sagrada – é construída para representar a futilidade da sociedade japonesa na época em que o autor estava inserido. O ritual que expressava

⁴ Informação compartilhada pelo site oficial da embaixada japonesa, responsável, também, pela publicação de matérias de cunho cultural. Disponível em <<https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/chanoyu1.html>> acessado em 25 de agosto de 2021.

⁵ GUARNIERE, F.; SILVA, N.; PÉPECE, O. Da Tradição Milenar a Contemporaneidade: significados da cerimônia do chá japonesa. **ESTUDOS JAPONESES**, N. 43, p. 68-89, 2020.

o resgate do espírito, do equilíbrio, e buscava a reflexão, em *Mil Tsurus*, é cenário para adultério, intrigas entre amantes e arranjos de possíveis casamentos.

A leitura que o autor escolheu fazer da cerimônia em *Mil Tsurus* contrariou os quatro valores da arte do chá, sugeridos pelo mestre Sen-no-Rikyu. De acordo com Izabela Brettas Baptista e Carlos Henrique Magalhães de Lima, que pesquisaram os valores ritualísticos de acordo com o posicionamento da sala da cerimônia do chá⁶, cada um dos quatro valores representa e exige uma postura dos participantes do rito.

A alusão à *harmonia* representa não só o equilíbrio e igualdade entre as pessoas que compõem a cerimônia, mas também a natureza. Isso implica em estar em consonância com todos presentes na cerimônia, com o ritmo das estações, combinando até mesmo os utensílios escolhidos para o chá. Toda a liturgia cerimonial foi rompida na cerimônia de *Mil Tsurus*.

No primeiro livro, capítulo três, as personagens presentes na cerimônia demonstram desprezo umas pelas outras e alimentam intrigas através dos utensílios do ritual:

“Naquele momento, mais uma vez, a velha coadjuvante do destino voltava à cena, sendo tocada com os lábios e acariciada pelas mãos não só da viúva Ota, mas de sua jovem filha, de Chikako, da senhorita Inamura e de todas as outras mulheres presentes naquela cerimônia.

De repente a viúva Ota falou.

- Eu também quero ser servida nesse *chawan*, já que bebi em outro na primeira demonstração.

Novamente um motivo para surpresa. Não teria ela de fato a noção da sua situação ou seria apenas uma desavergonhada? Kukiji sentia enorme pena da filha que se mantinha cabisbaixa.” (p.32)

O *chawan*⁷ usado durante essa cena trazia a memória e a confirmação do adultério cometido pelo seu pai, a senhora Ota e Chikako. O caso, é que tal utensílio foi uma herança do falecido marido da senhora Ota, repassado para seu amante (pai de Kikuji) e agora, de acordo com Chikako, outra amante, pertencia a ela.

Na mesma cena, um pouco antes do confronto indireto entre os personagens, Chikako (a organizadora da reunião) citou a incompatibilidade da estação com o utensílio:

“- O desenho dos brotos de samambaia representa a atmosfera das vilas montanhosas. É um *chawan* ideal para ser usado no início da primavera. Seu pai sempre o utilizava nessa estação. Estamos um pouco fora de época, mas fiz questão de servi-lo com ele.” (p.31)

⁶ Artigo “Cerimônia do Chá Japonesa: valores rituais e aspectos espaciais” publicado na revista HON NO MUSHI, volume 5, número 9, no ano de 2020.

⁷ Significa “tigela de chá” é o utensílio utilizado para condumir o chá na cerimônia.

O fato de o utensílio ser o favorito do falecido mestre do chá não sustenta a relevância de levar tal desconforto para um ritual como a cerimônia do chá. Mesmo assim, Chikako o fez, e com isso, rompeu com um dos fundamentos da arte do chá.

O segundo princípio rompido na mesma cerimônia foi o *respeito*, que significava a despreensão de julgar, competir ou atrapalhar. Sendo a cerimônia um ambiente apenas contemplativo e seguro. Neste caso, a última cena representada demonstra a agressividade e a competição entre os sentimentos mesquinhos dos personagens, incluindo o protagonista e seu jugo para com as personagens femininas envolvidas na situação.

O terceiro fundamento é a *pureza*, que se refere ao ambiente onde é realizada a cerimônia do chá. E, contradizendo mais uma vez a tradição, há momentos no livro em que o autor identifica mofo e sujeira na sala do chá, mas especificamente nessa cena, ele se contém em citar apenas a desorganização:

“Ao passar pela sala ao lado, Kikuji avistou um amontoado de embrulhos de doce vazios, caixas de utensílios usados no ritual do chá, bolsas e pertences dos visitantes, tudo espalhado de qualquer jeito. Também ouviu a empregada lavando pratos na cozinha, localizada nos fundos” (p. 22)

Por último, e mais importante, existe a *tranquilidade*. Essa é o resultado da harmonia, respeito e pureza, que cria um ambiente contemplativo em que se pode alcançar os objetivos mais simples do chá, como a comunhão entre amigos, aos mais complexos e espirituais, celebrados pelo budismo zen.

A decadência da cerimônia é escrita de forma clara. O autor escolheu representá-la dessa forma e quer que ela seja vista assim, como evidenciou em seu discurso do Nobel de Literatura:

A propósito, gostaria de dizer que é um erro ler o meu romance Mil Tsurus como uma descrição da beleza da cerimônia do chá, na forma e no espírito. Ao contrário, trata-se de uma obra negativa, surgida com o propósito de expressar dúvidas e alertar contra a vulgaridade que permeia essa cerimônia no mundo de hoje. (NATILLI, 2012)

O “mundo de hoje” de Kawabata é um Japão que se perdeu para a modernidade, que talvez tenha apodrecido em meio ao caos gerado pela Guerra, ou tenha sido inutilizado por forças estrangeiras. O fato é que o mundo de hoje é o mundo que não celebra as tradições como deveria, que se tornou “vulgar”. O mundo de hoje é a ruína da beleza que antes era celebrada pelo autor e agora é citada de forma nostálgica e/ou saudosista. Antes contemplativa, espirituosa e profunda, agora é

rodeada por vulgaridades e desrespeito. Essa é a decadência da tradição e o luto de Kawabata Yasunari.

Jaime Ginzburg escreveu em *Literatura, Violência e Melancolia* que “O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação a realidade”, isso é, que a pessoa no estado de melancolia não aceita a perda do objeto amado e constantemente demonstra seu estado de luto afirmando a insubstituibilidade daquele objeto (GINZBURG, 2012). Este estágio, além do luto, não parece ser passageiro. O que o Kawabata manifesta através do retrato da cerimônia do chá em *Mil Tsurus* é a sua completa desaprovação com relação a perda das tradições japonesas, do início ao fim do romance e além dele, no seu discurso para a Academia Sueca quando foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura:

“E mais ainda, no Japão, as palavras que expressam a beleza de cada momento do curso das estações “neve, lua, flores de cerejeiras” se tornaram, por tradição, palavras que indicam a beleza das montanhas e dos rios, ervas e plantas, de toda a natureza, do universo inteiro, e aí inclusas também as emoções humanas. O espírito mais profundo e essencial da cerimônia do chá é exatamente aquele de “pensar nos amigos quando é o tempo da neve, da lua, e das flores de cerejeiras”. Uma sessão de cerimônia do chá é um “encontro de sentimentos”, ou seja, a ocasião ideal, um momento ideal em que se reúnem os amigos.” (NATILLI, 2012)

Todas as essas características: de beleza, amizade, harmonia, tradição, como já citado nesse trabalho, foram rompidas, e a intenção de Kawabata ao escrever sobre a cerimônia era justamente expressar seu descontentamento com a realidade.

Mil Tsurus foi escrito entre os anos de 1949 e 1952, esses são os anos pós Segunda Guerra e também os anos de ocupação estadunidense no Japão. O Japão se remodelou para modernidade, se remodelou para participar da Guerra⁸, e principalmente, se transformou de forma abrupta durante a ocupação estrangeira nas forças políticas de seu país. Kawabata Yasunari nasceu em 1899 e cresceu em um Japão que apesar de se modificar durante a tentativa de modernização do período Meiji (1868 – 1912), que enfrentou a Primeira Guerra e a grande crise econômica do período Taisho (1912 – 1926) e que se militarizou por completo para as expansões territoriais antes⁹ e durante a Segunda Guerra Mundial, não abandonara suas ideias nacionalistas – especialmente aquelas que o destacava como uma nação única e

⁸ Inclusive, uma prova física dessa mudança como nação, é a modificação da bandeira nacional japonesa no período de Segunda Guerra mundial – o período expansionista do país.

⁹ Um símbolo do início desse período de expansão é a invasão a Manchúria em 1931, que pertencia ao território chinês, dando início a Segunda Guerra Sino-japonesa.

abençoada, governada por uma divindade e naturalmente destinada a conquistar tudo.

Quando o Japão é derrotado e o estrangeiro – e não qualquer um, mas o maior império capitalista do mundo, o mesmo que o atingiu com duas bombas atômicas – ocupa seu território, macula a figura do imperador, promulga uma nova constituição, reforma a educação no país, entre outras mudanças, se caracteriza como um ato de violência, não somente um crime de guerra (por mais que tenha ocorrido), mas um episódio traumático para uma nação inteira. E isso, obviamente, não exclui o autor trabalhado, mas impacta e eleva seu trabalho ficcional desta época a um tipo específico de testemunho.

O que é retratado por Kawabata Yasunari em *Mil Tsurus*, pode ser chamado de testemunho, porque como Seligmann-Silva evidencia “não só aquele que viveu o “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal”¹⁰ e além disso, não se torna um testemunho qualquer, mas um testemunho de trauma. A posição de análise para a literatura do trauma de Kawabata está entre Freud e Walter Benjamin – dois autores que também são trabalhados no mesmo texto de Seligmann-Silva. Freud identifica o trauma – a pessoa traumatizada – como alguém que viveu a cena traumática, o acidente, a violência, de forma empírica (ou psíquica, o que é relevante é a presença da vítima em uma cena específica), portanto, é deste caso específico que provêm os sintomas do trauma. Já para Walter Benjamin esse impacto traumático está estruturado no nosso cotidiano moderno e ocorre por várias vezes ao longo da vida (SELIGMANN-SILVA, 2003).

Em suma, Kawabata está entre esses dois conceitos de estudo do trauma. Ele não é o “mártir”, porque de fato não esteve nas batalhas da Segunda Guerra, não houve (até que se saiba) uma cena específica de violência que determina toda a sua literatura a partir dali; entretanto, é o cotidiano daqueles anos de violência e perda, que está representado em *Mil Tsurus*. Ao mesmo tempo, não foi qualquer cotidiano moderno, mas anos e anos de violência contínua dentro e fora da nação da qual ele fazia parte – cometida por ela, cometida contra ela e por fim, tão internamente, que abalou toda a tradição em que Kawabata amparava sua estética.

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, M. **História, Memória e Literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Editora Unicamp. Campinas – SP, 2003.

1.2 “É mais fácil pensar assim, não? Estou acostumada em ser a vilã”: as personagens femininas e o (des)conceito de feminilidade para Kawabata

A herança do Japão forte e nacionalista é carregada desde os mitos de criação do país. O conto de Izanagi e Izanami narra a história do belo casal de deuses que ganhou a missão de criar a Terra como ela é hoje: todas as montanhas, rios, a vegetação, os animais e os humanos, vieram dessa união. Antes deles só havia água na superfície do planeta, e não por coincidência, de acordo com essa mitologia, o arquipélago japonês foi a primeira terra criada – e a etnia japonesa, com todos os seus traços, o primeiro povo do mundo.

Mas antes de explicar o quão legítimo é o sentimento de amor à nação japonesa, o mito também buscou justificar a hierarquia entre os gêneros. Antes da união entre Izanami e Izanagi ser abençoada e toda a beleza do Japão ser criada, a primeira tentativa de casamento entre eles originou filhos monstruosos, que foram renegados pelos deuses. O motivo da primeira união ter falhado, de acordo com os deuses de que o casal descendia, foi que ao pedido de casamento partir de Izanami (a mulher) e não de Izanagi (o homem), a descendência dos dois foi amaldiçoada. Após esse incidente, Izanami se conteve – basicamente, se colocou em seu lugar – e aguardou pelo pedido de Izanagi. Após acontecer da maneira considerada correta, o casamento e todos os filhos dos deuses Izanami e Izanagi, foram abençoados.

A mitologia desses deuses está ligada diretamente ao poder imperial. A sacralização da figura do imperador parte de um dos mitos presentes na mesma fonte do mito citado acima, o *Registro dos Assuntos Antigos* (SAKURAI, 2014). Ocorre que o fim do “divino” poder imperial, foi logo após da Segunda Guerra, e assim, talvez, Amaterasu¹¹ tenha levado um pouco de Izanami e Izanagi em sua queda – especificamente o nacionalismo e a hierarquia tradicional entre os gêneros.

Além da mitologia japonesa, o papel desta mulher tradicional andou lado a lado ao nacionalismo durante a História. Considerando um período culturalmente mais próximo da realidade de Kawabata, a própria Era Meiji¹² tinha um projeto econômico e cultural para o Japão moderno, em meio a esses planos um papel que as mulheres japonesas deviam cumprir. Ao contrário do que possa parecer, apesar do Japão da

¹¹ Divindade do mito referente ao poder do imperador (SAKURAI, 2012).

¹² Período de modernização do Japão, que buscou inseri-lo no mercado capitalista mundial. Ocorreu entre 1868 a 1912 (SAKURAI, 2014).

época buscar criar vínculos com o Ocidente e se modernizar seguindo alguns padrões do mesmo, ocorria uma propaganda nacionalista muito grande dentro do país, buscando resguardar o Japão tradicional. Portanto, o comportamento dos japoneses diante as tradições não foi enfraquecido, mas reforçado, o objetivo era criar uma imagem de nação inabalável para o mundo exterior. Para as mulheres que não eram economicamente obrigadas a trabalhar para contribuir em casa, um padrão foi criado a partir de uma cultura já existente, o *Ryô sai Kenbo* (pode ser traduzido como “boa esposa, mãe sábia”). Antes da Era Meiji começar, a mulher não era incentivada a estudar, nem ao menos dispunha de universidades que educassem mulheres, portanto, quando o *ryô sai kenbo* foi incentivado pelo governo japonês, fez sentido para a realidade da época, pois basicamente, ele define uma mulher por suas habilidades domésticas. Em complemento a essas habilidades – apesar de que aprender tudo sobre a vida doméstica fosse o principal objetivo da educação feminina na Era Meiji – o ensino básico de matérias como matemática e japonês se tornou um direito e um dever das cidadãs:

“Como aconteceu no Ocidente no mesmo período, a educação feminina no Japão era justificada com o argumento de que as mães deveriam ser educadas para poderem criar adequadamente os “filhos da nação”, ajuda-los nas lições e no aprendizado das virtudes patrióticas” (SAKURAI, 2014)

Ainda assim, o propósito dessa educação básica das mulheres, era servir à vida doméstica, uma forma de contribuir com o fortalecimento da nação, como já foi identificado. Portanto, não havia o mínimo de protagonismo feminino quando se tratava da vida pública neste período da história do Japão.

Acontece que após a Segunda Guerra, algumas coisas mudaram para as mulheres japonesas. A primeira e mais notável é a inclusão do voto feminino na constituição de 1946¹³, uma constituição com traços estrangeiros, inclusive com a participação das mulheres na política – um direito conquistado pelo movimento sufragista em 1920 nos Estados Unidos, e que começou décadas antes na Europa.

A idealização das mulheres ocidentais também teve seu lugar no imaginário das mulheres japonesas da época. Desde a Era Meiji a influência ocidental já participava do cotidiano delas, e por mais que após a derrota do Japão na Segunda Guerra existisse uma grande preocupação em proteger os valores tradicionais – já

¹³ Constituição promulgada sob ocupação estadunidense (SAKURAI, 2014).

que a situação cultural era delicada neste período – era impossível interromper essa influência. É como a doutora em Teoria Literária Mina Isotani abordou em sua tese:

“Os filmes americanos, a literatura ocidental e a presença constante dessa cultura nas transformações econômicas reforçavam a ideia de que a figura da americana, da francesa e da inglesa deveriam servir de base para o novo “belo”. As atitudes e também as roupas foram rapidamente adotadas pelas jovens japonesas, como forma de expressar tanto a admiração como também as tendências da moda.” (ISOTANI, 2016)

Isso significa que o conceito de beleza para Kawabata já não estava em sintonia com parte da nova nação japonesa. Um dos traços da desaprovação do autor referente a essas novas características da modernidade, é que as mulheres insubordinadas do romance de Kawabata sofrem consequências por desrespeitarem a ordem das coisas, são amaldiçoadas como Izanami. Kawabata Yasunari não libertou as suas personagens femininas do patriarcado, não falou sobre revolução sexual ou de gênero, nem escreveu diálogos abertos contra opressão das mulheres japonesas – não em *Mil Tsurus*. Entretanto, ele não construiu personagens que esperaram, ou que se colocaram em seus lugares ao decorrer desta história.

Antes de apresentar as personagens femininas de *Mil Tsurus*, vale ressaltar que a hierarquia entre os gêneros não é algo que se baseia somente em sexismo, a leitura ocidental não se encaixa a realidade japonesa. A filosofia tradicional seguida neste período pré-Guerra e durante a Guerra, antes do momento caótico de derrota e ocupação, era a do Confucionismo. Para o confucionismo, a harmonia do mundo depende da harmonia das relações humanas, uma hierarquia que vai dos governantes até a vida privada¹⁴. Por exemplo: o homem é superior a mulher, o militar ao civil, o imperador a toda nação; e aqui a superioridade não se trata de ser mais ou menos digno, mas de respeito. O superior deveria proteger o inferior e em troca o inferior na hierarquia deve respeito ao superior. Essa é a ordem natural das coisas, é algo inato e, de acordo com a mesma teoria, o destino é responsável por essa hierarquia – assim como o entendimento de que o imperador foi escolhido por forças divinas, o seu lugar na sociedade também foi. Outros elementos do confucionismo são a justiça, a sabedoria, a aceitação da vontade divina e o amor ao próximo (ISOTANI, 2016).

Entendido que o papel da mulher como “boa esposa e mãe sábia” e de subordinação ao marido não se refere apenas a uma questão entre os gêneros, mas de toda a hierarquia da nação, a qual depende todo o funcionamento do país, quando

¹⁴ Conceito de confucionismo disponível em <<https://chinavistos.com.br/confucionismo/>> acessado dia 11 de outubro de 2021.

ocorre a quebra dessa cultura pelas mulheres japonesas isso não atinge apenas o seio familiar, mas a harmonia de todo o universo – pelo menos para as pessoas sob a influência confucionista e tradicional, exatamente a pessoa que Kawabata demonstrava ser. Aqui o autor enfrenta dois desconfortos, a perda da tradição e principalmente a quebra da estética que ele identifica como a beleza japonesa, sendo a beleza uma das coisas mais importantes para o estilo de Kawabata. Inclusive, ele deixa claro seu conceito de beleza feminina no seu discurso do Nobel quando diz: “A glicínia é uma flor bem japonesa e contém uma graça tipicamente feminina; os seus cachos, quando seguem o leve sopro do vento, aparecem delicados, flexíveis, de uma beleza submissa.”¹⁵ provavelmente por “submissa” ele quis se referir a maneira confucionista e não cristã/ocidental. A mulher deveria ser a protegida, leal e estar sempre sob as graças e mandamentos do marido/pai, não necessariamente de uma instituição ou dos dogmas religiosos. E se essa é a noção de beleza para o autor, a submissão e a tradição japonesa, por que ele escolheu retratar personagens com atitudes tão contrárias a essas ideias?

A menção á submissão mais próxima dessa realidade presente no livro é feita a partir da personagem da Senhora Ota. Logo após Kikuji começar seu caso amoroso com a ex amante do pai, ele refletiu sobre como se sentia com relação a mulher e a descreveu como “Uma submissão sedutora, uma obediência sem deixar de instigar, uma receptividade que o sufocava em cálido aroma”¹⁶ e quanto a si mesmo durante a relação dos dois:

“Ele não sabia que o prazer de uma mulher podia ser assim incessante, como a suave ondulação das águas do oceano. Descansando o corpo no vai e vem daquelas ondas, Kikuji sentia uma satisfação semelhante a de um dominador, cujos os pés são lavados por seu escravo” (p. 41-42)

A impressão passada por esses trechos é de que Kikuji se encantou e foi seduzido pela docilidade submissa da Senhora Ota, e até considerou que talvez seja esse o motivo de seu pai a ter mantido como amante durante tantos anos¹⁷. É possível afirmar que essa maneira de agir seja o que Kawabata considere bela e feminina, mas em contrapartida, foi a mulher que o instigou a começar o caso amoroso, foi ela quem

¹⁵ NATILI, Donatella. **Beleza e Ambiguidade**: os discursos dos prêmios Nobel de literatura japonesa e seus autores. Brasília, 2012.

¹⁶ KAWABATA, Yasunari. **Mil Tsurus**. P. 41. Estação Liberdade. São Paulo, 2017.

¹⁷ “À medida que a ouvia, crescia uma simpatia por ela. Uma suave bruma de carinho o envolvia. Chegou até mesmo a pensar que seu pai tivesse sido feliz” (p. 45)

cometeu adultério por tantos anos e agora se envolve com alguém não apenas extremamente jovem para a idade dela, mas o filho de seu falecido amante. E como era de se esperar, a senhora Ota pagou por suas escolhas “imorais”, a culpa a corroe e a matou pouco antes da metade do romance. Logo após seu último encontro com Kikuji, no qual a mulher repetidamente se mostrou perturbada com a situação e desejou morrer por toda a culpa que estava sentindo, a filha dela, Fumiko, entrou em contato com o protagonista para informar que a mãe havia morrido de ataque cardíaco, provavelmente pelo excesso de medicamentos controlados. A senhora Ota foi uma esposa adúltera e uma mãe negligente, quando o protagonista questiona a mulher sobre a falta que ela pode fazer na vida da filha caso cometa suicídio, a mesma responde “Não faria diferença. De qualquer forma, mesmo que não faça nada, partirei em breve. Peço então que cuide de Fumiko depois que eu me for.” (p.78), é claro que a filha não estava à frente (em grau de importância) que seus sentimentos conflitantes e seus casos amorosos. Em outros momentos, a filha se envergonha das atitudes da mãe e uma das vezes até se desculpa por ela, mas isso não inibe a senhora Ota de continuar mantendo contato com Kikuji e rondando seu ciclo social. A senhora Ota descumpriu o dever básico, o *Ryosai kenbo*.

E quanto à Chikako, a personagem que de feminina não tinha nada – de acordo com os moldes de Kawabata e do próprio protagonista – que não foi esposa e nem mãe por ser considerada maculada, que o protagonista abominava e considerava a sua inimiga imaginária, permaneceu no livro, inclusive, foi a única personagem que restou. Chikako permite inúmeras interpretações. Ela foi uma breve amante do pai de Kikuji, é a personagem que mantém a cerimônia do chá, quem tenta cuidar do futuro de Kikuji, que se preocupa com os hábitos tradicionais, mas se na obra existe uma antagonista, na visão do protagonista, essa seria Chikako.

A primeira cena da personagem está em uma memória de infância de Kikuji. Nesse dia, o pai do rapaz foi visitar Chikako (que na época ainda era sua amante) e levou o menino, que tinha em torno de 8 e 9 anos de idade. O protagonista narra que a mulher estava com os seis expostos e que tinha uma mancha que lhe cobria do seio até o estômago; ao descrever essa cena, Kikuji foca nos detalhes da mancha e isso é uma cena que vem à mente do personagem até durante a vida adulta. O curioso é que não por espanto ou pena, parece ser um tipo de atração que deveria ser reprimida. Ele relembra o diálogo dos pais sobre essa “mácula” no corpo de Chikako, durante

essa conversa a mãe conclui que é por isso que Chikako não se casa, e quanto a ter filhos, a conversa entre os dois foi:

“- O que mais a chateia é pensar em ter filhos e precisar amamentar o bebê. O marido vá lá, mas pensando na criança...
 - Por acaso tal mácula impede o leite de sair?
 - Não é nada disso... Ela não quer que o bebê tenha a visão daquilo enquanto mama. Eu também nunca havia pensado nisso. Veja aonde vão os pensamentos de uma pessoa quando o problema é com elas. Siga o raciocínio. Qual será a primeira coisa que o bebê vai pôr na boca no dia em que nascer? Qual a primeira visão que ele terá no momento que abrir os olhos? O seio da mãe coberto por uma mancha medonha. A primeira impressão que ele vai ter do mundo – a primeira impressão de sua mãe – será a pele escura em seu seio... Isso pode se tornar um trauma para toda a vida.” (p.16)

É incontestável a importância da marca de Chikako para o que ela é e como o protagonista a enxerga – “Para Kikuji, um bebê amamentado por um seio maculado e peludo parecia tão assustador quanto o próprio demônio” (p. 17). O livro narra que com o passar dos anos a personagem perdia sua feminilidade se tornando um ser cada vez mais “andrógino”, que se manteve na vida de Kikuji e que vez ou outra dominava seus pensamentos. Chikako não podia exercer o papel de “boa esposa, mãe sábia”, mas pelo o que ela estaria pagando? A sua mácula traçou seu destino antes de qualquer pecado que ela pudesse cometer. É aí que Chikako se torna tão complexa. A mácula ocasionou a sua personalidade ou sua imoralidade originou sua maldição?

Sendo um ou outro, essa personagem é a responsável pela história acontecer. Ela foi o primeiro contato do personagem com o que se pode considerar vulgar e imoral, ela foi a primeira representação de adultério, sexo, mentira que Kikuji presenciou, e tudo isso ligado a figura da mácula do seio de Chikako. Como se não bastasse a memória, ela é a personagem mais presente do romance e permeia todas as relações, mas o que transparece é que a única preocupação de Chikako é dar continuidade à tradição da Cerimônia do Chá, após a morte do pai de Kikuji, e garantir que o protagonista tenha uma boa vida. As consequências das condutas moldam o livro, a história de Kikuji são os resultados das interferências de Chikako, a impressão é de que ela domina os rumos da história e que ela é a maldição pessoal do protagonista.

O responsável por tornar Chikako a vilã é Kikuji. Afinal de contas, ela é ruim, mas tão ruim quanto o seu próprio pai e a senhora Ota, e o personagem a odeia como se tudo de ruim fosse culpa dela. No fim, é uma relação complexa, ela proporcionou

as situações com boas intenções em mente, mas as escolhas foram dele. E ele escolheu fugir de tudo que ela comandava, até mesmo das boas influências. Kikuji odiava se sentir sob a influência de Chikako; tinha nojo de seu corpo, mas fantasiava sobre o mesmo; fazia de tudo para fugir da personagem, mas o final do livro ainda foi:

“- Seria Chikako a única que restaria?...
Kikuji praguejou contra sua inimiga imaginária e apressou-se em direção à sombra da vegetação do parque.” (p.171)

O leitor é conduzido à percepção segundo à qual não há fuga da vulgaridade que Kawabata disse retratar. Inexiste caminho para o retorno e personagem algum traça um novo caminho porque o Japão fora perdido. A maldição não está somente sobre a mácula de Chikako e sobre as mulheres insubordinadas, elas fazem parte de toda a ruína que o livro representa. O fato de elas não cumprirem seus papéis tradicionais ocasionou nesse romance catastrófico, como foi analisado, a história do livro não aconteceria sem a intervenção inicial das mulheres.

Essa é a maldição que vem desde o mito original. Esse é o Japão maldito.

1.3 “A morte está sempre em nosso encalço”: os laços entre a violência da Guerra, a melancolia e o suicídio

A dona da frase que dá nome a esse tópico é Fumiko, mais uma personagem de Kawabata Yasunari presente no livro *Mil Tsurus*. Fumiko é a filha da Senhora Ota, amante do pai de Kikuji e outra participante da cerimônia do chá. A presença de Fumiko no romance é frequente e se transforma ao longo da trama e para Kikuji: no início ela era a filha constrangida da amante de seu pai, depois se tornou a garota órfã com a qual Kikuji poderia se identificar e no final do livro ela era a paixão do protagonista. A construção dessa personagem é o retrato da tese inicial deste trabalho. Através dela identificamos o trauma pós-Guerra, o luto e a melancolia.

Antes de tudo, a análise do tempo do autor nesse caso, só é possível se a localização exata de Fumiko durante a Guerra – e conseqüentemente, sua realidade naquele momento – forem identificados. Apesar de ter começado a ser escrito em 1949, *Mil Tsurus* revive as experiências de Fumiko durante a Guerra onde cita “..., o que só foi mudar por volta do fim da guerra, quando os bombardeios começaram a

ficar pesados¹⁸” (p. 37); além de cenas do tempo atual quando Kawabata comenta uma localização específica: “Não havia viva alma até bem próximo ao fosso do palácio Imperial¹⁹”. Cruzando as duas informações é fácil entender que o romance se passa em Tóquio e que era na cidade sob bombardeios aéreos que Fumiko se encontrava durante a Guerra.

Hiroshima e Nagasaki são duas cidades japonesas que tiveram uma grande repercussão na mídia internacional por conta das duas bombas atômicas usadas pelos Estados Unidos da América, mesmo após a rendição do Japão. O que pouco se discute é sobre a terceira cidade japonesa que foi brutalmente massacrada pelo país, não por bombas atômicas, mas por bombardeios aéreos – nos quais o exército americano projetou bombas específicas para atear fogo nas casas de modelo japonês. Esse massacre a Tóquio foi diretamente a civis e a estimativa é de que ele matou cerca de oitenta mil japoneses e deixou mais cem mil feridos (SAKURAI, 2014). Em uma entrevista de 2015 para a BBC News²⁰ uma das sobreviventes do dia que ficou conhecido como *Operação Meetinghouse* narra: *pais fugiam carregando seus filhos nas costas e com outras crianças ao lado. Vi os bebês que estavam sendo carregados pegando fogo, as mães ficavam enlouquecidas. Logo os pais e as outras crianças também estavam em chamas. Todos estavam queimando*. Esse testemunho é de uma mulher que na época tinha apenas 10 anos de idade, as chances da personagem que já estava na adolescência, e que foi construída para representar a melancolia do pós-Guerra, ter vivenciado algo parecido a este cenário, é alta.

Este trecho no livro narra claramente a mudança de comportamento da personagem após os bombardeios em Tóquio:

“- Não é nada disso. Seu pai tratava Fumiko muito bem. Eu poderia contar muitas histórias a esse respeito caso tivéssemos tempo para isso. Desde o começo, ele foi bom com minha filha. Quem não se abria para o relacionamento era ela, o que só foi mudar por volta do fim da guerra, quando os bombardeios começaram a ficar pesados. Não sei o que deu nela, mas seu comportamento mudou da noite para o dia.” (p.37)

¹⁸ Refere-se aos bombardeios na cidade de Tóquio em 1945, que ocorreram até o dia 10 de março, dia em que houve o maior ataque aéreo a civis da história da humanidade.

¹⁹ Por “fosso do palácio imperial” há grandes chances de Kawabata estar fazendo referência ao lago do parque *Chidorigafuchi*, que cerca o palácio imperial em Tóquio, e não de Kyoto.

²⁰ Disponível no site oficial do canal de comunicação

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150310_toquio_bombardeio_rb> acessado em 02 de novembro de 2021.

E destruindo qualquer dúvida do leitor quanto ao motivo da mudança de Fumiko – ser, ou não, a violência durante a Segunda Guerra a culpada – a mãe da menina continua a falar:

“- Até hoje eu não sei porque minha filha mudou tão de repente. Desconfio que tenha sido efeito daquela época de guerra. Não sabíamos se viveríamos ou morreríamos no minuto seguinte. Ela deve ter ficado com pena de mim e passou a fazer de tudo para agradar seu pai” (p. 38)

A Fumiko que Kikuji conhece está quatro anos após esses acontecimentos. É uma menina tímida, cabisbaixa e de poucas palavras, principalmente porque se envergonha da situação em que sua mãe se colocou – a amante do pai do protagonista, que ainda frequenta os eventos sociais na casa do rapaz. A sensação é de que Fumiko se envergonha do ocorrido e que se martiriza pelas atitudes da mãe, mas talvez ela se culpe por sua própria postura com relação ao adultério. É de fato uma personagem profunda que briga internamente entre o certo e o errado e demonstra isso vividamente através de sua postura e palavras. Mas se a Guerra foi a responsável pela mudança de atitude da protagonista com relação ao pai de Kikuji e o caso amoroso dele com sua mãe, é correto falar que a Guerra também foi culpada pelo início do conflito interno de Fumiko? A raiz da culpa que Fumiko carrega está no que ocorreu com ela durante a Guerra? Qual nome se dá ao que Fumiko enfrentou neste período?

Antes de tudo, Fumiko sente o medo da perda. Medo o suficiente para ignorar a situação – o adultério – e começar a se apegar emocionalmente ao pai de Kikuji. Em outros trechos a senhora Ota relembra como Fumiko se esforçava para comprar frango e peixe para ele e que por isso “teve de passar por situações perigosas”²¹, fazendo referência não só aos bombardeios, mas a dificuldade de encontrar alguns alimentos durante o período de Guerra²², ela se arriscava fisicamente para agradar o pai de Kikuji, e isso até o protagonista reconheceu quando lembrou o período –

²¹ Página 37 do livro. Se refere aos bombardeios.

²² “No decorrer da narrativa, Nakazawa apresenta ao leitor a realidade cruel vivenciada pelo Japão e a ideologia militar que persuadiu a nação ao auto sacrifício em benefício de ideais de uma supremacia racial, cultural e religiosa defendidas pelo imperador Hiroito — considerado, pelo povo japonês, como descendente direto de Deus. Levados, assim como em todos os países envolvidos em grandes batalhas, a sacrificar sua mão de obra e alimentos ao seu governo e a seu exército, o povo japonês vivia em condições desumanas. A escassez de comida, de remédios, de atendimento médico e de trabalho resultou em disputas por comida em um Japão debilitado e exaurido, que, ainda assim, mantinha o discurso ditatorial de que a guerra estava para ser ganha” (BATISELLA, Danielly) disponível em https://www.academia.edu/11691304/Barefoot_Gen_Adolf_and_1945_re-readings_of_the_Second_World_War acessado em 08 de novembro de 2021.

“Naquela época seu pai por vezes levava para casa alguns presentes inesperados. Quem sabe fizessem parte dos agrados da menina que se arriscava por ele²³”. Ainda antes de perder de fato essas pessoas queridas para ela, Fumiko já estava ruindo, perdendo sua adolescência, seus valores e sua paz (isso, como nação). Tudo indica, inclusive Jaime Ginzburg, que ela já estava em estado de melancolia, e que isso só se agravou com o passar dos anos:

“O melancólico confronta-se com os limites da existência constantemente pois associa sua perda à incerteza quanto à possibilidade de que qualquer coisa possa de fato fazer sentido. E um ponto central da condição melancólica consiste na atitude autodestrutiva” (GINZBURG, 2012)

Arriscar sua integridade física pelo amante da mãe não faz sentido quando no futuro a mesma Fumiko que se desculpa pelos erros da mãe de forma tão dolorosa. Que se martiriza ao ponto de ir ao encontro de Kikuji apenas para pedir perdão pelas atitudes imorais da mulher e, principalmente, que reflete de forma rigorosa como os pecados de sua mãe e do pai de Kikuji deveriam ser/foram julgados:

“Fico me perguntando se não foi culpa da minha mãe o fato de seu pai ter morrido tão cedo. Mesmo sua mãe... Fiz questão de dizer isso a ela.
- Está imaginando coisas. Coitada da sua mãe.
- Teria sido melhor se ela tivesse morrido antes deles.
A jovem parecia de fato atormentada” (p. 51)

A todo momento Fumiko demonstra inconstância e negação com relação a toda a situação vivida. A mãe negligente dentro de casa, o cenário imoral (que ela reprovava), o medo e a violência da Guerra e sua resposta carente, irracional e um tanto quanto destrutiva da época. Ela não toca no assunto da Guerra mais, fala sempre da relação de sua mãe e do senhor Mitani²⁴, posteriormente reflete muito sobre a morte de sua mãe, a memória dos vivos com relação aos mortos e a própria morte. Quanto mais o livro avança, mais sombria se torna a personagem.

Recapitulando: Fumiko já havia perdido o pai, teve que lidar com uma mãe negligente (que, posteriormente, também faleceu), enfrentou inúmeras situações

²³ Por “ele” o narrador quer dizer o pai de Kikuji.

²⁴ Pai do protagonista Kikuji Mitani.

durante a Guerra e mudou drasticamente seus princípios por medo da morte (perda). Após a morte da mãe da personagem, parecia que não existia mais nada a perder. Se Fumiko desenvolveu esse medo por consequência da Guerra e por isso se expôs drasticamente a situações de risco, as quais – baseadas nos testemunhos reais – provavelmente a acompanhou em sua memória e por isso, talvez, a personagem reflita sobre a morte de maneira tão natural e realista, tão íntima... Então, após perder todos que ela tinha o apego, acabam-se os motivos para a personagem suprimir suas angústias, que passam a dominar seus pensamentos, levando-a ao suicídio²⁵.

Em *Sobre o Suicídio*, Marx narra a situação precária do povo e a possível ligação disso com as razões do suicídio:

“Quando veem a forma leviana com que as instituições, sob cujo domínio a Europa vive, dispõem do sangue e da vida dos povos, a forma como distribuem a justiça civilizada com um rico material de prisões, castigos e de instrumentos de suplício para a sanção de seus desígnios incertos; quando se vê a quantidade incrível de classes que, por todos os lados, são abandonadas na miséria, e os párias sociais que são golpeados com um desprezo brutal e preventivo, talvez para dispensar-se do incômodo de ter que arranca-los de sua sujeira; quando se vê tudo isso, então não se entende com que direito se poderia exigir do indivíduo que ele preserve em si mesma uma existência que é espezinhada por nossos hábitos mais corriqueiros, nossos preconceitos, nossas leis e nossos costumes em geral.” (MARX, Karl. Trad. de Rubens Enderle e Francisco Fontanella, 2006)

Nesse trecho Marx reflete sobre como as instituições e o estado falharam com o ser humano, como essas falhas violentas retiram – impossibilitam – os mesmos de cobrar autopreservação. Esse texto está distante do Japão do final da Guerra e dos anos pós Guerra, mas a reflexão se encaixa perfeitamente: se o próprio estado coloca os interesses econômicos – e nesse caso voltados para a Guerra – acima do bem-estar da população, ao ponto de causar fome e caos, por que o indivíduo deveria continuar se a realidade é tão desassistida e pesarosa. Talvez isso tenha colaborado para o fim da história de Fumiko.

A última frase da personagem no romance foi “Minha mãe não está me deixando continuar”, estaria Fumiko atormentada pela culpa de ter sido cúmplice de um adultério, pela perda de todos que amava ou simplesmente porque não via mais razões para suportar seus antigos tormentos? Ninguém para se segurar.

²⁵ Possível suicídio, já que o protagonista chega a essa conclusão, mas não dá a confirmação de que Fumiko realmente se matou.

CAPÍTULO SEGUNDO: A LINGUAGEM DO ARTISTA E AS SENSIBILIDADES DA NARRAÇÃO

Para o capítulo segundo resta a análise sobre o próprio autor, quem é o narrador que reflete sobre o Japão pós-Guerra e sob forças de ocupação, sob qual ponto de vista o trabalho está sendo construído. Qual a maneira que o narrador da fonte buscou retratar a realidade, mesmo que inconscientemente, e o porquê do uso do conceito da melancolia para a leitura histórica de Mil Tsurus.

2.1 “A beleza do Japão”: o segredo do narrador

Kawabata Yasunari foi o autor da estética. Ele priorizava a beleza tradicional japonesa, apesar de todas as influências Ocidentais. Um de seus feitos que estampam essa valorização do belo é *A Escola Nova da Sensibilidade (Shinkankakuha* no japonês) fundada em 1924 por Kawabata e seu amigo, também escritor, Yokomitsu Riichi (NATILI, 2012) – que apesar de ter influências do dadaísmo, expressionismo e surrealismo ocidentais, reivindicava a arte sentimental e reflexiva focada no Japão, mas abria mão das questões sociais. O autor continuou construindo um estilo tradicional de escrita, baseado na história do país, buscando a tradição e sua estética.

De acordo com a interpretação de Monica Setuyo Okamoto a concepção de beleza idealizada de Kawabata era uma forma de reinterpretar o real baseado nos próprios valores:

A abertura da cena de Yukiguni revela bem a visão estética de Kawabata de beleza inalcançável, pura, sincera, imaculada. A vida, ainda na concepção deste escritor, é uma miscelânea de fantasia e realidade, coisas puras e não puras, belas e feias. O literato tinha, portanto, a função de escolher e reorganizar alguns aspectos da vida que fossem belos e puros para produzir uma realidade que estivesse acima do cotidiano e da vida mundana de um cidadão comum. (OKAMOTO, 2007)

Ou seja, a supervalorização do que o escritor considerasse belo e o desprezo ou a desconfiguração das feias, ao ponto de que essas, em suas obras, causassem um choque. Sendo assim, não seria essa uma forma de Kawabata assumir um lado? O autor sempre preferiu não se posicionar politicamente, até mesmo durante o período de ocupação estadunidense, quando os artistas estavam sob constante vigilância do Estado e do governo da ocupação (NATILI, 2012).

O fato é que a estética de Kawabata não é só estética – dificilmente um artista produzirá algo completamente desassociado de sua realidade – e depois de pontuar todas as coisas “feias” do romance, está na hora de discutir o papel da beleza e o que Kawabata Yasunari defendia.

Não somente em *Mil Tsurus*, mas desde que Kawabata foi se desenvolvendo como escritor, a natureza e os objetos têm um papel claro em suas obras. A todo momento, em qualquer situação, os personagens tem espaços para a contemplação da natureza e quietude durante as cenas. Não importa a quão caótica ela possa transparecer, os participantes sempre terão tempo de notar como os galhos da árvore formam a sobra, os como as flores dentro do vaso estão murchas. O principal detalhe é que na maioria das vezes a natureza representada é tipicamente japonesa. Por exemplo, após uma discussão intensa com a antagonista, a cena de Kikuji termina em “Ao ficar só, avistou os botões de azaleia²⁶ que brotavam no sopé da montanha. Foi o momento de respirar fundo” (p. 35). Além das cenas de contemplação da natureza, uma marca registrada de Kawabata Yasunari era a representação dos sentimentos dos personagens por meio dos objetos envolvidos em cena – que se restringiram nesse romance à objetos tradicionais da cerimônia o chá. E mais um exemplo é a cena em que Kikuji e Fumiko, relembram através das peças de chá, seus entes queridos que já faleceram, representando o luto e a memória deles – “Kikuji não se atreveu a dizer palavra alguma, pois, para ele, o *chawan*²⁷ de Shino era como a mãe de Fumiko. Aqueles dois *chawan* ali, lado a lado, bem poderiam ser as almas de seu pai e da viúva Ota” (p.163). Em alguns momentos até mesmo introduz as duas técnicas em uma só cena: “O verde do chá dentro desse *chawan* escuro me lembra o verde primaveril brotando da terra” (p. 33).

Esses momentos de contemplação, em que a cena para e se foca em algo inanimado – mas que ao mesmo tempo diz muito e sobre muitas coisas – pode parecer divagações dos personagens ou que a cena se torna mais lenta. Mas como Kawabata disse em seu discurso do prêmio Nobel²⁸, o vazio no Japão tem outro significado – “Este “nada” não é igual ao não-ser do Ocidente, mas o seu contrário: é o vazio onde

²⁶ Azaleia é uma flor de origem asiática.

²⁷ Uma espécie de tigela onde se serve o chá.

²⁸ O discurso de Kawabata está anexado a este trabalho completamente em japonês, cujo os símbolos formais – como esperado de um autor experiente como Kawabata – são todos em *kanji*, e a escritora que vos fala só consegue ler o alfabeto *hiragana* e *katakana* do japonês (alfabetos mais simples). Entretanto, Donatella Natili, a autora da Tese de Doutorado responsável por traduzir o texto, é uma especialista da área, que fez uma tradução direta do japonês. Por isso a utilização desse discurso como fonte.

todas as coisas se comunicam livremente, é um universo de espírito infinito absoluto e sem confins, sem limites” (NATILI, 2012) – o autor falava sobre o significado da meditação no budismo Zen, mas adiante finaliza seu discurso retornando ao vazio que há em suas obras e reafirmando que a concepção ocidental não compreende esse conceito: “Chegamos assim ao nada, ao “vazio” da tradição japonesa ou mesmo do Extremo Oriente. Diz-se que as minhas obras são niilistas, porém a palavra “niilismo” não é apropriada. Penso que as bases espirituais sejam diferentes” (NATILI, 2012). Ou seja, a estética de Kawabata está atrelada a conceitos tão tradicionais que chegam a ser incompreensíveis para o Ocidente.

Nesse mesmo discurso o autor fala sobre os sentimentos humanos e a beleza ideal:

“Quando observamos a beleza da neve, quando admiramos a beleza da lua, ou seja, quando nos deparamos diante do belo que nos emociona em cada momento das estações, e temos a sorte de entrar em contato com a beleza, eis então que pensamos nos amigos mais queridos, desejando compartilhar essa alegria com eles. Em suma, a emoção da beleza desperta mais que tudo a simpatia e o carinho pelas pessoas.” (NATILI, 2012)

O papel da beleza é retornar aos bons sentimentos. A beleza é tradição. Então por que se tem tão pouco disso na obra e a única personagem que representa essa beleza tradicional acaba sendo esquecida pelo protagonista?

Yukiko é a personagem que dá nome ao livro²⁹, é a dona do lenço de tsurus. Todas as aparições das personagens são positivas, ela é bonita, recatada, bem articulada na arte do chá, é a prometida de Chikako para Kikuji – é a saída, é o futuro casamento do protagonista, é o que vai fazê-lo deixar passado sombrio para trás. Mas entre o caso do protagonista com a senhora Ota, suas brigas com Chikako e seu envolvimento emocional profundo com Fumiko; Yukiko que era uma possibilidade de iluminação na realidade caótica de Kikuji, se casou, e no fim o protagonista quase não deu importância. Ele estava envolvido com três personagens, que como já foi trabalhado aqui, representavam o lado “feio” e “impuro” do romance. Apesar de tudo, inconscientemente ou não, o protagonista escolheu essas, e como era de se esperar, não teve um final feliz. Kawabata deu a saída para o protagonista, o autor criou sua própria saída, a personagem que é tudo que ele almeja, como mulher, como estética, como tradição. O autor escolheu escrever um romance que foi tudo o que ele

²⁹ O nome original de Mil Tsurus é *Senbazuru*, que é a lenda (ou pode se chamar de ritual) de dobrar mil tsurus em origami para se ter um pedido seu realizado. Disponível em: <https://coisasdojapao.com/2017/03/grou-conheca-o-valor-simbolico-dessa-ave-no-japao/> acessado em 12/11/2021.

desaprovava, escolheu lembrar como o Japão não é mais o que ele quer, apontar todos os defeitos da realidade e o desencana de continuar com um ideal estético que não se pratica mais. Obsessão pelo o que perdeu, negação da realidade, atitude autodestrutiva, memória constante sobre a morte...para a História, esse é um ponto de vista de um narrador melancólico.

2.2 “E eu”: entre a realidade e a ficção, por onde andou Kawabata Yasunari?

Difícil é o trabalho de falar sobre os sentimentos do narrador. No caso de Kawabata e de Mil Tsurus, a fonte é uma ficção, mas não é apenas fantasiosa, apesar do escritor dizer claramente, mais de uma vez, que faz arte pelo sentimentalismo e pela estética, que não se envolve com questões políticas e que sua arte não tem, necessariamente, ligação com a realidade. Cria-se então o desafio deste trabalho: ler nas entrelinhas e nos símbolos, com que olhos o autor retratou um Japão derrotado e ocupado por estrangeiros após a Segunda Guerra. O objetivo de tudo é observar o narrador, para questionar a fonte e entender um dos pontos de vista sobre a realidade japonesa no pós-Guerra.

Kawabata foi visto como uma contradição por muitas pessoas, uma dessas foi o segundo japonês a ser laureado com o Nobel de Literatura, em 1994, vinte e seis anos após Kawabata receber o prêmio, Oe Kenzaburo. O título do discurso de Kawabata foi *A Beleza do Japão e Eu*, já o de Kenzaburo foi *A Ambiguidade do Japão e Eu*³⁰, é claramente uma crítica e oposição a maneira que Kawabata se posicionava. No mesmo discurso, Oe Kenzaburo diz sobre Kawabata: “Kawabata Yasunari, o primeiro escritor japonês que subiu neste pódio para receber o Prêmio Nobel de Literatura, pronunciou um discurso intitulado A Beleza do Japão e Eu. Foi, ao mesmo tempo, muito bonito e muito vago” (NATILI, 2012), e depois de uma série de reflexões sobre o significado de “vago” e as violências da Segunda Guerra, tanto sofridas quanto praticadas pelo país, concluiu sobre o escritor e sobre si mesmo:

“Como homem que vive no Japão de hoje conservando essas memórias amargas do passado, não posso me unir a Kawabata ao dizer A Beleza do Japão e Eu. Pouco antes, falando da “vacuidade” deste título, indiquei o correspondente inglês vague; mas agora gostaria de usar a palavra ambiguous, assumindo a distinção feita pela grande poetisa americana Kathleen Raine, a qual disse uma vez que Blake foi ambíguo, mas não por

³⁰ Ambas traduções de Donatella Natili.

isso vago. Pois bem, não posso pensar em outra definição de mim senão em termos de “A Ambiguidade do Japão e Eu” (NATILI, 2012)

Oe Kenzaburo criticou a falta de posicionamento de Kawabata referente a situação político-social do Japão, mesmo que tenha evidenciado a beleza do poema e sua coragem ao testemunhar o budismo zen e o Japão clássico. O questionamento que fica é: Kawabata foi mesmo vago? Ele realmente não se posicionou frente as dores da realidade japonesa? Seria o escritor um saudosista romântico que não está preocupado com a atualidade?

Para Freud o luto é a reação a perda de uma pessoa querida, ou uma abstração (FREUD, 1917), neste caso, é a perda da estética e da tradição cultuada e valorizada por Kawabata. Ainda seguindo os estudos de Freud sobre o luto, ele reflete que este é um estado comum após tal perda e o enfrentamento dessa fase deve ser respeitado. E sintetiza a caracterização dessa reação dizendo “Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com este objeto.” (FREUD, 1917). Sendo essa libido – aqui entendido como atenção, amor, obsessão – despregada pouco a pouco do objeto que se foi e encontrando outros sentidos ou outro objeto. Portanto, longo ou curto, esse seria um estado passageiro. Já quando se trata da melancolia, Freud explica que nem sempre o sujeito está consciente de seu estado ou ao menos da perda do objeto:

“Em uma série de casos é evidente que ela também pode ser reação à perda de um objeto amado; quando os motivos que a ocasionam são outros, pode-se reconhecer que esta perda é de natureza mais ideal. O objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor [...] Poderia ser também este o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe que ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto]. Isto nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.” (FREUD, 1917).

O objeto de amor é o Japão, e o belo. O Japão continua ali, e a cultura japonesa também, mas já não é mais a mesma coisa. Essa descrença ao falar sobre a realidade do Japão pós-Guerra está presente durante todo o romance (como foi evidenciado nos argumentos anteriores), uma recusa absoluta pelas características “vulgares” da modernidade. Em certa altura do romance o autor narra:

“Da janela do trem, avistava uma larga avenida com altas árvores que despontava logo após a estação Yurakucho³¹ e se estendia até a estação de Tóquio, cruzando de leste a oeste a linha do trem³². Naquele momento o asfalto refletia o pôr do sol tal qual um cinturão de metal radiante. Contudo as árvores estavam à contra luz e apenas insinuavam-se suas silhuetas. As sombras pareciam frescas. Os galhos se expandiam para todos os lados, cobertos de folhas. Em ambas as calçadas, havia sólidas mansões de estilo ocidental.

Estranhamente, poucas pessoas passavam por ali. Não havia uma vivalva até bem próximo ao fosso do Palácio Imperial. Nem carros havia no asfalto que refletia a luminosidade. Observando de dentro daquele trem lotado, o lugar parecia estar suspenso no entardecer de algum mundo além da imaginação. Havia uma atmosfera estrangeira em tudo.” (p. 61)

“Estranhamente” o protagonista não se identifica com a cena, parecia irreal e distante, algo realmente estranho. Nenhuma pessoa habitava a cena invadida pelo ocidente, exceto:

“Kikuji teve a ilusão de ter visto Yukiko caminhando a sombra das árvores, com aquele lenço na mão. Podia ver nitidamente os tsurus brancos sobre o fundo rosa envoltos nos braços da jovem.” (p. 61)

E de repente, ao continuar a cena, Kawabata escreve “Sentiu-se revigorado. Subiu-lhe um frio na barriga, ela poderia estar entrando em sua casa naquele exato momento” (p.61). É surpreendente a virada de sentimentos dessa cena, do estranhamento à emoção. Assim que imaginou ter visto a personagem que reflete a beleza japonesa com o lenço de tsurus, a cena passa a ser agradável e o leva imediatamente a outra realidade, dessa vez, uma que lhe conforta e entusiasma.

Jaime Ginzburg diz que a melancolia é caracterizada por um mal-estar por parte do sujeito com relação a realidade e que “A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança” (GINZBURG, 2012). Algo que se encaixa perfeitamente ao que se foi observado até então. Ginzburg também traz à tona a questão do Ego quando diz “E um ponto central da condição melancólica consiste na atitude auto destrutiva” assim como Freud em *Luto e Melancolia* concluindo que:

“A melancolia caracteriza-se psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até à expectativa delirante de punição. (FREUD, 1917)

Porém, se torna um trabalho quase impossível falar especificamente sobre características autodestrutivas de Kawabata usando apenas sua obra ficcional – a

³¹ Estação de Chiyoda em Tóquio. Disponível em: <https://stringfixer.com/pt/YurakuchoStation> acessado em 14/11/2021.

³² Cerca de 290 metros de distância de uma estação a outra. Acessado por GPS, via Google Maps.

principal fonte de pesquisa – e alguns fragmentos de discursos e entrevista pré-elaborados pelo autor. Portanto, a característica da autoestima aqui analisada, está estritamente fundamentada por uma análise distante sobre a condição do autor, uma análise limitada ao que o mesmo decidiu externalizar.

Sendo assim, é curioso observar que todos os sintomas da autodestruição estão presentes nos personagens ativos de *Mil Tsurus* – inclusive, obra que faz parte da Trilogia dos Sentimentos Humanos, à razão pela qual Kawabata foi laureado com o Nobel de Literatura, é narrar os sentimentos reais humanos com maestria. Chikako se entregou a solidão e escolheu perder sua feminilidade após não conseguir conquistar seu objeto de amor (o pai de Kikuji), talvez por sua marca amaldiçoada, talvez por outro motivo, mas de qualquer forma se distanciou do padrão e da estética de Kawabata escolhendo a solidão e se alimentando de uma rejeição constante por parte do protagonista. Enquanto Senhora Ota conquistou esse amor/objeto, mas sempre permaneceu no lugar de amante e após a morte do homem, viveu em estado inconsolável, chegando a se relacionar amorosamente com o filho do mesmo e depois sucumbindo por sentir uma culpa avassaladora vinda de suas atitudes imorais. Ambas refletindo a característica que Ginzburg introduz ao dizer:

“Impregnado de um amor que não pode ser correspondido e jogado e um campo de dor da perda, o sujeito agride a si mesmo, pois quando pergunta por um culpado, querendo responsabilizar alguém por tanto sofrimento, não se poupa, atribuindo a ele mesmo a origem do amor que levou à dor que sente” (GINZBURG, 2012).

Já quando se trata de Fumiko, o que ela perdeu foi mais abstrato e complexo que qualquer um dos personagens. A perda que origina a melancolia de Fumiko está ligada à violência da Guerra, à negligência da mãe, a solidão. Fumiko está sempre em um estágio claro de desilusão com relação a realidade e ao futuro – como já enfatizado no ponto 1.3.

Por último, o protagonista, Kikuji Mitani. O personagem mais passivo do romance, apesar de ser protagonista, parece estar sendo carregado pelas emoções advindas das demais personagens. O personagem órfão, filho do homem que iniciou o conflito entre todas as pessoas presentes no romance, homem que em certo ponto causou raiva em Kikuji na infância quando o viu enganado sua mãe “Kikuji sentia indignação pela desfaçatez de seu pai. E também um profundo ódio por aquele homem que então o ignorava [...]” (p. 17), as escolhas imorais do pai de Kikuji traçou parte de seu destino e o causou desesperança com relação a sacralidade presente

em toda a cerimônia do chá – coincidentemente, o que deveria representar a tradição do livro, mas acaba falando sobre a vulgaridade que Kawabata desaprova.

Ginzburg discute sobre a erotização da violência e repensa porque os dois estão tão ligados em nossa realidade e cultura, conclui que “Agressividade e erotismo teriam em comum a capacidade de construir tensões e desequilibrar o estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo” (GINZBURG, 2012). Pois bem, *Mil Tsurus* não é apenas sobre a violência da Guerra e das forças de Ocupação, mas representa tudo isso através das relações humanas, demonstrando suas consequências através dos personagens.

Este trabalho não traz um laudo do estado emocional de Kawabata Yasunari, nem ao menos afirma que ele estava realmente no estado patológico da melancolia. Mas a construção de *Mil Tsurus* narra a desconstrução do Japão com pesar o suficiente para o leitor sentir a constância do sentimento melancólico e de luto presente na obra. Kawabata nasceu em 1899 e não teve a presença dos pais, que morreram antes de seus três anos de idade, foi criado pela avó que faleceu quando ele tinha sete anos e depois pelo seu avô cego, com o qual viveu sozinho mais alguns anos em uma casa próxima a Kyoto. Essa vivência de Kawabata influenciou o seu estilo e as questões na sua obra, por exemplo, o fato de o protagonista ser órfão é algo que já ocorreu em outras obras do autor. Mas o que aparenta é que mais traumas como a Segunda Guerra, enrijeceram ainda mais o conteúdo trabalhado em suas obras. Sobre a Guerra, Kawabata escreveu:

“Eu tenho sempre me angustiado com a tristeza dos japoneses: só isto. Como a derrota, a tristeza tem permeado a minha própria carne e os meus ossos. Mas a derrota tem trazido liberdade de espírito e o sentimento de o que significa viver em paz. Não conheci nenhuma grande dificuldade por causa da guerra tanto na minha vida artística como na privada... Para mim, a vida depois da guerra consiste de “anos remanescentes” e estes anos remanescentes não são meus, mas a manifestação da tradição da Beleza do Japão. Não acho que tenha nada de artificial em relação a isso.” (Donald Keene apud NATILI, 2012)

Os “anos remanescentes” citados por Kawabata nesse trecho aparecem em suas obras do pós-Guerra. Aparecem em *Mil Tsurus* através do trauma de Fumiko, da ocidentalização da arquitetura e dos valores. Mas também pode transparecer através das dores vivenciadas no romance. De outra forma, por que Kawabata insistiria em escrever sobre o que lhe desagradava e fere? A arte nada mais é que a manifestação dos pensamentos do artista. Sobre conhecer o que te fere Kawabata disse:

“Em última instância, mesmo um artista que aspira à verdade, ao bem e ao belo, como realidades últimas da sua busca, é fatalmente dominado pelo desejo de forçar o “acesso difícil ao mundo dos demônios”, e este pensamento, evidente ou camuflado, hesita entre o medo e a prece. De fato, sem o mundo dos demônios não existe o dos Budas. E entrar naquele mundo é muito difícil, até impossível para quem não possui um coração bem firme” (NATILI, 2012)

Em seu discurso Kawabata nos revela aonde procurava ir quando explorou todas as dores em *Mil Tsurus*.

Esse discurso foi feito em 1968, esse foi seu discurso após ser laureado com o Prêmio Nobel de Literatura. Nesse discurso ele também relembra a morte de amigos queridos e o suicídio de um deles, cita o texto que escreveu sobre esse caso em 1927, que diz “Por mais que se possa odiar o mundo, o suicídio não é uma forma de iluminação. Portanto virtuoso, o suicida é distante do reino da verdadeira sabedoria” (NATILI, 2012). Quatro anos depois, em 1972, Kawabata Yasunari cometeu suicídio. De nenhuma maneira a conclusão da narrativa sobre o “Eu” de Kawabata concluirá na tentativa de racionalizar seu suicídio, sua vida. Se nem mesmo o autor compreendia tal ato quatro anos antes do ocorrido. Mas essa é a história do artista, e do início ao fim, ela deveria ser contada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sensibilidade e a maneira singela, porém, revoltada e dolorosa, com que Kawabata Yasunari descreve a Tóquio 1949 é a literatura cumprindo um de seus papéis. É a arte tocando sem perceber cada um dos leitores dessa obra e desconstruindo a ideia do Japão belo e puro que poderiam ter. Esse era um dos objetivos do autor, afinal. Quanto a narrativa melancólica, será sempre um mistério que o autor guardou para si, mas é fato que o pesar e a caga histórica que acompanha Mil Tsurus é impactante.

Inúmeras questões restaram para serem respondidas posteriormente, como: a intervenção material da ocupação estadunidense nessa realidade, a receptividade do público a essa obra em específico, o trauma neste mesmo recorte histórico, também por meio das obras de Kawabata, mas principalmente, a questão das mulheres e a concepção de feminilidade para o autor e para o Japão tradicional. Futuramente a pesquisa será continuada com o domínio do nível avançado da língua japonesa, na pós-graduação na área de História ou até mesmo de Literatura.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, I. B. e LIMA, C. H. M.. Cerimônia do Chá Japonesa: valores rituais e aspectos espaciais. **HON NO MUSHI – Estudos Multidisciplinares Japoneses**. V. 5, n. 9, 2020.

BATISTELLA, Danielly. Gen dos pés descalços, Adolf e 1945: uma releitura da Segunda Guerra Mundial. Disponível em https://www.academia.edu/11691304/Barefoot_GenAdolfand1945readingsof_heSecondWorld_War. Acesso em 09/11/2021.

BBC BRASIL. Há 70 anos, bombardeio matava mais de 100 mil em Tóquio durante a 2ª Guerra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dkFGOVpn9k>. Acesso em 09/11/2021.

DUARTE, Mariana S. *Chanoyu*: O papel da cerimônia do chá no romance *Mil Tsurus*, de Yasunari Kawabata. **Revista Versalete**. Curitiba, Vol. 6, nº 10, jan.-jun. 2017.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Tradução de Marilene Carrone. **Jornal de Psicanálise** – ano 18 – nº 36 – 1985.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas. Autores Associados, 2012.

GUARNIERE, F.; SILVA, N.; PÉPECE, O; Da Tradição Milenar a Contemporaneidade: significados da cerimônia do chá japonesa. **Estudos Japoneses**, N. 43, p. 68-89, 2020

ISOTANI, Mina. **A Representação do Feminino**: a construção identitária da mulher japonesa moderna. São Paulo, 2015. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

KAWABATA, Yasunari. **Mil Tsurus**; tradução Drik Sada – São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

KAWANA, K. **Reflexões sobre a mulher no Japão e nos textos de Osamu Dazai**. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MARX, Karl. **Sobre o Suicídio**. Tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanella – São Paulo: Boitempo, 2006.

NATILI, Donatella. **Beleza e Ambiguidade**: os discursos dos prêmios Nobel de literatura japonesa e seus autores. Brasília, 2012.

OKAMOTO, Mônica S. Breve Análise dos reflexos da Segunda Guerra Mundial nas Obras Literárias Japonesas. **Estudos japoneses**. N. 27 p. 139-146. São Paulo, 2007.

PESAVENTO, Sandra. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

ROSA, Johnny Roberto. Trauma, história e luto: a perlaboração da violência.

Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 289-327, jul/set. 2018.

Disponível em:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310252018289/940>

3 Acesso em: 10/11/2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

ANEXOS

Anexo 1 – A Beleza do Japão e Eu, de Kawabata Yasunari³³

CAPÍTULO 4 OS DISCURSOS

4.1 A BELEZA DO JAPÃO E EU, DE KAWABATA YASUNARI⁹¹

Na primavera as flores da cerejeira
No verão o cuco
No outono a lua
E no inverno a neve
Limpa e gélida

Lua de inverno
Surgida das nuvens
Para me fazer companhia
É penetrante o frio do vento
É gélida a neve?

O primeiro poema acima se intitula “Espírito originário” e foi escrito pelo mestre Zen Dōgen (1200-1253), já o segundo é do monge Myōe (1173-1253). Acontece-me de utilizá-los bastante quando alguém me pede um ensaio de caligrafia⁹².

O poema de Myōe é precedido por um longo prefácio em prosa, quase um conto, o qual descreve as suas motivações:

Na noite do décimo segundo dia do décimo segundo mês do primeiro ano Gennin (1224), enquanto estava sentado em meditação dentro do Kakyūden, o céu era coberto de nuvens e a lua ofuscada. Quando, no meio da noite, interrompi a meditação e deixei a sala principal no alto da colina para retornar aos aposentos inferiores, a lua surgiu das nuvens e a sua luz iluminou a neve. Graças à companhia da lua, o uivo dos lobos no vale não me dava medo. Mais tarde quando saí, a lua estava de novo coberta. Com o som dos sinos que precede o alvorecer, dirigi-me mais uma vez em direção à sala superior e, de novo, ela apareceu para me mostrar o caminho. Ao chegar ao alto da colina, no momento em que estava entrando na aula de meditação, as nuvens se afastaram e a lua estava se pondo além do crinal; tive a impressão que, em segredo, quisesse fazer-me companhia.

⁹¹ Tradução de 美しい日本の私(*Utsukushii Nihon no Watakushi*), 1969. Tokyo: Kodansha Internacional.

⁹² Filho de uma família aristocrática de Kyoto, o monge Dōgen (1200-1253) entrou muito jovem na vida monástica, estudando a fundo as doutrinas das várias escolas budistas. Em 1223, viajou para a China a fim de estudar na Escola Caodong do Budismo Zen, da qual difundiu os princípios quando voltou à pátria em 1227, e então se tornou o fundador e primeiro patriarca dessa escola no Japão, chamada em japonês *Sōtō*. Em suas obras doutrinárias, Dōgen afirmou que a autêntica experiência pessoal é preferível à estrita observância de uma doutrina e indicou a meditação sentada (*zazen*) como a prática fundamental para alcançar a iluminação. Dōgen deixou uma coletânea de *waka*, cuja influência na literatura originou-se, sobretudo, na ideologia religiosa que elas expressam.

O monge Myōe (1173-1232), expoente do budismo “esotérico”, tentou uma renovação da prática religiosa, insistindo, sobretudo, na importância da fé. Além de obras teóricas e litúrgicas, Myōe foi autor de um diário, *Yume no Ki* (*Crônicas de Sonhos*), no qual conta as próprias visões e as experiências místicas, e de uma antologia poética muito apreciada. A sua personalidade impressionou a fantasia popular e sobre ele surgiram muitas anedotas. Myōe é também o protagonista do drama no *Kasuga ryujin* (*O Dragão de Kasuga*, da segunda metade do século XV).

³³ Tradução e interpretação do discurso de laureação do Nobel de Literatura (1968) feito por Donatella Natili. NATILI, Donatella. **Beleza e Ambiguidade**: os discursos dos prêmios Nobel de literatura japonesa e seus autores. Brasília, 2012.

Segue o poema citado e depois outro trecho. Poema composto enquanto entrava na sala de meditação, admirando a lua que descia em direção à crista da colina:

Eu também irei
Além da montanha
Lua, desça do alto
Noite após noite
Faça-me companhia

Um terceiro poema foi escrito por Myōe após toda uma noite em meditação ou talvez logo depois de ter entrado na sala, pouco antes do alvorecer:

Quando abri os olhos, em um breve intervalo da meditação, a luz da lua, que ainda demorava no céu, brilhava diante da janela. Pela obscuridade na qual me encontrava, tive a impressão de que meu coração, límpido, se confundia com aquela luz da lua:

Quando meu coração imaculado resplandece
De uma claridade infinita
A lua pensará talvez
Que aquela
Seja a sua luz

Outros poemas de Myōe se limitam a justapor palavras que expressam uma emoção, a ponto de alguém chamá-lo “poeta da lua”, assim como Saigyō foi definido como “poeta das flores de cerejeira”⁹³:

Oh clara clara
Oh clara clara clara
Oh clara clara
Clara oh clara clara
Oh clara clara lua

No entanto, nos três poemas sobre a “lua de inverno”, em que se passa da noite tardia ao alvorecer, Myōe se apropria do espírito de Saigyō, que declara: “ainda que esteja escrevendo uma poesia, não tenho em mente uma poesia”, e, através das trinta e uma sílabas sussurradas à lua de forma direta e imediata, não se limita em descrevê-la “como companheira”, mas se confunde com ela. Olhando-a, torna-se ele mesmo a lua, e a lua, sendo

⁹³ O monge Saigyō (nome religioso de Satō Morikiyo, 1118-1190) é um dos poetas clássicos mais amados pelos japoneses. Muito apreciado pelos seus contemporâneos, é autor de mais de 2 mil poemas, 94 dos quais reunidos na famosa Antologia Imperial *Shinkokinshū* (新古今集 século XIII). De origem aristocrática, aos 23 anos Saigyō abandonou carreira certa na corte e a família para entrar na vida religiosa. Na sua poesia, que ele considerava como uma ulterior prática religiosa e na qual as manifestações da natureza se tingem de significados simbólicos, o autor revela o conflito interior entre o apego ao mundo e a exigência espiritual de renunciar às próprias vaidades. Como lembra Kawabata, as flores de cerejeiras, que simbolizam a caducidade do mundo, foram o seu tema preferido, tanto que o espírito dessa árvore (*sakura* em japonês), representado como um velho homem, é chamado Saigyōzakura.

observada, se transforma nele, e ele mergulha na natureza, tornando-se um só com a natureza⁹⁴. Assim, a luz do coração do monge, que senta em meditação na sala escura antes do alvorecer, iluminado pela lua no alto do céu, é a luz dele próprio.

Como aparece no longo prefácio ao poema sobre a lua de inverno, Myōe fala da delicada relação de troca e correspondência que se cria entre a lua e o coração do monge sentado na sala entre as montanhas e dedicado à meditação sobre filosofia e religião. Mas, quando eu escolho estes versos para um ensaio de caligrafia, é sobretudo porque os vejo como expressão de gentileza de ânimo e de sensibilidade: “Oh, lua de inverno que aparece e desaparece entre as nuvens, que ilumina o meu caminho enquanto vou e volto do templo, que me libera do medo dos lobos, não lhe penetra o frio do vento, não sente o gelo da neve?”. Gosto de escolher este poema como expressão de um profundo, cálido e terno sentimento de participação para com a natureza e os seres humanos, como um poema que tem em si a profunda delicadeza da alma japonesa.

O professor Yashiro Yukio, um especialista em arte oriental e ocidental, antiga e moderna, e famoso no mundo inteiro pelos seus estudos sobre Botticelli, diz que uma das “características da arte japonesa” pode ser sintetizada em uma única frase poética: “Pensar nos amigos quando é o tempo da neve, da lua, das flores de cerejeiras”⁹⁵.

Quando observamos a beleza da neve, quando admiramos a beleza da lua, ou seja, quando nos deparamos e despertamos diante do belo que nos emociona em cada momento das estações, e temos a sorte de entrar em contato com a beleza, eis então que pensamos nos amigos mais queridos, desejando compartilhar esta alegria com eles. Em suma, a emoção da beleza desperta mais que tudo a simpatia, o carinho pelas pessoas. Neste caso, penso que a palavra “amigo” pode ser entendida em sentido mais amplo, como “ser humano”. E mais ainda, no Japão, as palavras que expressam a beleza de cada momento do curso das estações “neve, lua, flores de cerejeiras” se tornaram, por tradição, palavras que indicam a beleza das montanhas e dos rios, ervas e plantas, de toda a natureza, do universo inteiro, e aí inclusas também as emoções humanas. O espírito mais profundo e essencial da cerimônia do chá é exatamente aquele de “pensar nos amigos quando é o tempo da neve, da lua, e das flores de cerejeiras”. Uma sessão de cerimônia do chá é um “encontro de sentimentos”, ou seja, a ocasião ideal, um momento ideal em que se reúnem os amigos.

⁹⁴ A poesia japonesa, clássica por antonomásia, o *waka* ou *tanka*, é composta de 31 sílabas, divididas em cinco versos de respectivamente cinco, sete, cinco, sete e sete sílabas.

⁹⁵ O historiador de arte Yashiro Yukio (1890-1975) estudou na Itália em 1921, onde foi discípulo de Bernard Berenson (1865-1959). Lecionou também na Universidade de Harvard (1933) e é autor de vários ensaios sobre a arte oriental e ocidental.

A propósito, gostaria de dizer que é um erro ler o meu romance *Mil Tsuru* como uma descrição da beleza da cerimônia do chá, na forma e no espírito. Ao contrário, trata-se de uma obra negativa, surgida com o propósito de expressar dúvidas e alertar contra a vulgaridade que permeia essa cerimônia no mundo de hoje.

Na primavera as flores de cerejeiras
 No verão o cuco
 No outono a lua
 E no inverno a neve
 Limpa e gélida

Os versos de Dōgen também cantam a beleza das quatro estações. Querendo, é possível considerar estes elementos da natureza que os japoneses, desde os tempos antigos, amaram e escolheram como símbolos das estações, nada mais que um elenco feito de forma aproximativa, banal, medíocre, convencional; é possível dizer que ele não constitui matéria de poesia.

Contudo, um poema muito parecido foi escrito, pouco antes da sua morte, pelo monge Ryōkan (1758-1831)⁹⁶:

O que deixar
 Como minha lembrança?
 As flores de cerejeiras na primavera
 O cuco entre as montanhas
 As folhas vermelhas de bambu no outono

Nestes versos, como naqueles de Dōgen, situações ordinárias e palavras completamente comuns são alinhadas uma ao lado da outra, sem nenhuma hesitação, ou melhor, eu diria que são uma escolha intencional e transmitem a essência do Japão. O poema de Ryōkan é apenas o último de muitos outros.

Um longo dia de primavera
 Velado de neblina
 Está se pondo
 Enquanto eu vivo,
 A jogar bola com as crianças

O vento é límpido
 E a lua resplandecente
 Vamos dançar juntos
 Até o amanhecer
 Como lembrança da velhice

⁹⁶ O monge Zen Ryōkan, célebre também como calígrafo, foi uma das personalidades da poesia mais significativas da segunda metade do período Edo. A sobriedade e o frescor da sua poesia são muito apreciados ainda hoje.

Não quero dizer
 Que não desejo frequentar
 Este nosso mundo
 Mas é na solidão
 Que encontro o maior dos prazeres

Ryōkan, que na última metade da época Edo – do final do século XVIII ao início do século XIX – escapou da vulgaridade contemporânea e mergulhou na elegância refinada da época clássica, teve como únicas companheiras a poesia e a escritura, e é ainda hoje apreciado pelos seus versos e sua caligrafia. Ele viveu em sintonia com o espírito das suas poesias, encontrando refúgio em cabanas de palha, vestindo roupas simples, vagabundeando pelos campos, brincando com as crianças e falando aos camponeses, sem procurar em discursos abstrusos a essência da literatura ou da religião. Professava uma simples fé no princípio “rosto sereno e palavras gentis”. Com o seu poema de adeus, quis dizer que não possuía nada para deixar como lembrança, que achava não poder deixar nada, mas que, mesmo depois da sua morte, a natureza ficaria inalterada na sua beleza. E isto era o que ele poderia doar ao mundo como lembrança. Em seus poemas, não é contida toda a sensibilidade do Japão antigo, como também o seu credo religioso.

Agora que chegou
 Quem tanto esperei
 O que pensar
 Tendo-a assim
 Diante de meus olhos?

Ryōkan escreveu também poemas de amor como este meu preferido.

Aos 68 anos, velho e enfraquecido, ele teve a sorte de encontrar uma jovem monja de 29 anos, Tenshin, e de conhecer um grande amor. Estes versos – que podem ser lidos como expressão da felicidade que nasce do encontro com a imagem da mulher de sua vida, ou como a felicidade pela chegada de uma amante esperada há longo tempo: “Agora que chegou, o que pensar?” – são palavras repletas de simplicidade.

Ryōkan morreu com 64 anos. Nasceu em Echigo, uma província no interior do NE do Japão, exposto aos ventos gélidos que vêm da Sibéria através do Mar do Japão, que hoje é a província de Niigata, o mesmo que descrevo no meu romance *O País das Neves*. Ele passou a vida inteira neste “país das neves” e diante dos “olhos nos últimos instantes” desse poeta velho e doente, consciente de que a morte se aproximava, e com o coração purificado pela iluminação alcançada, a natureza do “país das neves” deve ter surgido em toda sua beleza.

Eu mesmo escrevi um ensaio chamado *Os Olhos nos Últimos Instantes*, que retirei da última carta que Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) escreveu antes de suicidar. É uma frase que me impressionou: “Estou perdendo pouco a pouco”, escreve Akutagawa, “aquela força animal que chamamos energia vital”.

Agora vivo em um mundo de nervos doentes, límpido como gelo [...] não sei quando terei a coragem de me suicidar. Sei somente que para mim a natureza nunca foi tão bonita. Talvez vocês rirão desta minha incoerência: amar tanto a beleza da natureza e pensar em suicídio. Mas é mesmo aqui, diante dos meus olhos nos últimos instantes que se reflete esta beleza.

Akutagawa suicidou-se em 1927, aos 35 anos.

No meu ensaio, escrevi também: “Por mais que se possa odiar o mundo, o suicídio não é uma forma de iluminação. Porquanto virtuoso, o suicida é distante do reino da verdadeira sabedoria”. Não conseguia manifestar admiração ou apreciação pelo suicídio de Akutagawa e de outros como Dazai Osamu (1909-1948)⁹⁷.

Todavia, um amigo meu que foi uns dos pintores de vanguarda no Japão, morto jovem também, por muito tempo pensou em suicídio⁹⁸. Escrevi dele: “Dizem que uma das suas frases favoritas era que não existe obra de arte superior ao suicídio e que a morte é uma forma de vida”. Creio, porém, que para ele, nascido em um templo budista, e criado em escolas budistas, a ideia da morte devia ser diferente daquela que se tem no Ocidente. Quando escreveu “entre aqueles que pensam, existe alguém que nunca tenha pensado em suicídio?”, eu sabia muito bem que o famoso Ikkyū Sōjun (1394-1481) também havia planejado se matar ao menos duas vezes⁹⁹.

Chamei Ikkyū de “famoso” porque até as crianças conhecem a história desse monge perspicaz e sagaz, e as anedotas sobre a sua conduta livre e extravagante ficaram muito conhecidas. Conta-se que “as crianças costumavam sentar nas suas pernas e puxar sua

⁹⁷ Dazai Osamu é o pseudônimo do escritor Tsushima Shūji. Espírito inquieto, dotado de instinto de rebeldia contra a ordem e a moral, e uma forte tendência à autodestruição, como testemunham as várias tentativas de suicídio, fez o seu exórdio em 1933, porém as suas obras mais importantes foram aquelas escritas depois da guerra, nas quais descreve a decomposição da velha ordem e a angústia do artista que tenta preservar a própria sensibilidade sob uma máscara de cinismo. Entre as suas obras mais notáveis, estão *Shayō (O Sol se Apaga, 1947)* e *Ningen Shikkaku (O Desqualificado, 1948)*.

⁹⁸ Originário da cidade de Kurume, na ilha de Kyūshū, o pintor Koga Harue (1895-1933) foi para Tóquio com dezoito anos para aprender as técnicas de pintura ocidental. Influenciado por Paul Klee, era adepto dos motivos fantásticos, e se aproximou do surrealismo.

⁹⁹ O monge Zen Ikkyū Sōjun (1394-1481), poeta, pintor e calígrafo, foi um dos personagens mais interessantes da história religiosa e literária do Japão. O seu temperamento excêntrico e o desprezo pela corrupção dos monges do seu tempo o conduziram a uma prática religiosa original, graças à qual o Zen se afastou de certo formalismo aristocrático e aproximou-se das classes populares. A sua abundante produção literária varia da poesia aos tratados religiosos e sermões.

barba, e os passarinhos vinham comer nas palmas das duas mãos”. Podemos deduzir que ele era a quintessência da simplicidade, uma pessoa gentil e cordial. Na verdade, era um monge Zen austero e profundo. Diz-se, também, que era filho de um imperador. Entrou com seis anos em um templo budista e mostrou um gênio precoce como poeta, porém foi atormentado pelas dúvidas sobre a religião e sobre a vida mesma, ao ponto que um dia decidiu: “Se existe um deus, me salve. Se um deus não existe me jogarei no fundo do lago e me tornarei comida para os peixes”. Quando estava para se jogar, alguém o salvou.

Tempos depois, quando um dos monges do templo Daitokuji, onde Ikkyū era abade, suicidou-se, e alguns confrades foram culpados e presos, Ikkyū se sentiu responsável e – “este fardo é pesado demais” – retirou-se entre as montanhas, e com a intenção de morrer.

Ele mesmo deu à sua coletânea de poemas o título *Coletânea da Névoa Louca* e escolheu a expressão “Névoa Louca” como pseudônimo poético. Nessa obra e na seguinte são incluídos muitos poemas que falam abertamente de amor e dos segredos de cama que nos deixam sem palavras pela maravilha. São únicas no seu gênero entre os poemas escritos em chinês durante o Japão medieval e entre as obras dos monges zens. Ikkyū, comendo peixe, bebendo saquê e frequentando mulheres, procurou colocar-se acima dos preceitos e das proibições do Zen e se libertar deles. E rebelando-se contra as estruturas religiosas existentes, tentou recuperar a essência da humanidade e da vida em um momento de guerras civis e decadência moral.

O templo Daitokuji de Murasakino em Kyoto, onde Ikkyū viveu, é ainda hoje um dos centros principais da cerimônia do chá. Os rolos com a sua caligrafia são muito apreciados e continuam pendurados nos cômodos onde se realiza a cerimônia. Eu mesmo tenho dois. Um deles contém apenas uma linha: “Fácil entrar no mundo dos Budas, difícil no dos demônios”. Estas palavras me fascinam e por isso as utilizo bastante quando me pedem um exemplo da minha caligrafia. Nelas podemos ler diferentes significados e infinitas e complexas interpretações; mas este Ikkyū da seita Zen que depois de ter escrito: “Fácil entrar no mundo dos Budas” acrescenta “difícil entrar naquele dos demônios”, toca o meu coração. Em última instância, mesmo um artista que aspira à verdade, ao bem e ao belo, como realidades últimas da sua busca, é fatalmente dominado pelo desejo de forçar o “acesso difícil ao mundo dos demônios”, e este pensamento, evidente ou camuflado, hesita entre o medo e a prece. De fato, sem o mundo dos demônios não existe o dos Budas. E entrar naquele mundo é muito difícil, até impossível para quem não possui um coração bem firme.

“Se encontrar o Buda, mate-o; se encontrar o mestre da lei, mate-o”. Este é um famoso aforismo Zen. Se, como sabemos, o budismo é dividido em duas correntes – aquela

que confia nas próprias forças para alcançar a salvação, e aquela que se apoia na força alheia – é compreensível porque o Zen, escolhendo o primeiro caminho, se expresse de forma tão vigorosa e contundente.

Shinran (1173-1262), fundador da Verdadeira Escola [da Terra Pura], que confiava totalmente na fê, dizia: “Se um homem bom pode renascer na Terra Pura, o que não dizer de um malvado!”¹⁰⁰. O significado dessas palavras tem algo em comum com o “mundo dos demônios” e “aquele dos Budas”, do qual falava Ikkyū; todavia, sob muitos aspectos, é bastante diferente. Shinran dizia também: “Não teremos um só discípulo”.

As duas frases: “Se encontrar um mestre mate-o” e “Não teremos um só discípulo” refletem o penoso destino da arte.

No Zen não existe o culto às imagens. Nos templos se encontram estátuas de Buda, mas nos lugares onde ocorrem as práticas ascéticas, e nas salas onde se medita, não há estátua alguma, nenhuma imagem, nenhum texto sagrado; ficam-se sentados com os olhos fechados, por longo tempo, sem falar, sem se mexer. E assim se superam os confins de um mundo onde a mente é livre de qualquer pensamento, de qualquer ideia. Afasta-se do “si” para entrar no reino do “nada”. Este “nada” não é igual ao não-ser do Ocidente, mas o seu contrário: é o vazio onde todas as coisas se comunicam livremente, é um universo do espírito infinito absoluto sem confins, sem limites.

Naturalmente, no Zen também há um mestre que guia e abre os caminhos da iluminação através de uma troca de perguntas e respostas; estudam-se os antigos textos, mas o eu continua o senhor absoluto da meditação, e a iluminação deve ser alcançada somente com as próprias forças. Mais do que a lógica, o importante é a intuição. A luz vem do despertar interior e não do ensinamento. A verdade consiste na “recusa das palavras”, ela está “além das palavras”. Dessa forma, podemos chegar ao caso extremo do “silêncio parecido com o trovão”, de Vimalakīrti.

¹⁰⁰ O monge Shinran (1173-1262) é um dos maiores representantes de uma forma de budismo chamada “amidismo”, centrada na devoção ao Buda Amitābha (Amida em japonês). Amida é o Buda da “luz infinita”, senhor de um reino paradisíaco, o *Gokuraku Jōdo* (Terra Pura da Beatitude Suprema). Este culto teve um grande impulso no começo do período Kamakuro, graças ao monge Hōnen (1133-1212), segundo o qual a simples invocação do nome de Amida teria sido suficiente para renascer no paraíso da Terra Pura. Shinran, que foi discípulo de Hōnen, deu a essa prática uma validade universal, mostrando a salvação como se fosse acessível a todos, também a quem não tivesse abraçado a vida monástica; de fato, ele se casou e teve vários filhos. A comunidade que se formou em volta dele, conhecida como *Jōdō Shinshū* (Verdadeira Escola da Terra Pura) teve um grande sucesso entre o povo, e se tornou a escola budista mais difundida do Japão.

Diz-se que o mestre Bodhidharma, fundador do budismo *Chan* na China, ficou sentado diante da parede de uma gruta por nove anos e no final conseguiu a iluminação¹⁰¹. Dele deriva a prática do *Zazen*, ou seja, estar sentado em meditação.

Ikkyū escreveu:

Se perguntar responde
Se não perguntar não responde
Oh mestre Bodhidharma
O que tem então
No seu coração?

E ainda:

Se tivesse que dizer
O que é o coração humano
É o som do vento entre os pinheiros
Desenhado sobre um rolo
Da China

Estes versos expressam também a essência da pintura oriental. O espaço vazio, o espaço branco, e o traço simplificado do pincel são a alma da pintura da China. “Pintar bem um ramo significa auscultar a voz do vento”, como dizia Jin Dougxin¹⁰²; e o mestre Dōgen: “Não está vendo? O caminho para a iluminação se reconhece na voz do bambu, e a luz do coração nas flores de pêssego”.

Ikenobō Sen’ō, famoso mestre de *ikebana*¹⁰³, deixou escrito nos seus ensinamentos secretos: “Apenas com um pouco de água e lascas de ramo de uma árvore podemos evocar a vastidão dos rios e das montanhas, e num só breve instante podemos criar infinitas ocasiões de deleite. É o sortilégio de um mago”¹⁰⁴.

¹⁰¹ O *Vimalakīrti-Nirdeśa Sūtra* (*Sutra sobre o Ensino de Vimalakīrti*) contém um sermão pronunciado por Buda no qual participou também o sábio Vilamākīrti, encarnação ao mesmo tempo de santo laico e de modelo de piedade filial, que havia conduzido consigo dezenas de milhares de pessoas porque escutavam também a palavra do Buda. O *Sutra de Vilamākīrti*, que tenta estender o estado de Buda além dos limites demasiado constritivos do rigorismo monástico, tornou-se uma importante fonte de inspiração para a arte e a literatura.

O monge Bodhidharma (?-528?), conhecido no Japão como Daruma, teria importado da Índia para a China, por volta de 520, a escola Lankā, do nome do *Lankāvatāra sūtra* (*Sutra da descida a Lānka*), que trata essencialmente da iluminação interior. É considerado o fundador do budismo *chan*, mais conhecido no Ocidente como Zen, um termo que corresponde ao sânscrito *dhyana* (“meditação”).

¹⁰² O pintor chinês Jin Dongxin (1687-1768), conhecido também como Jin Nong, foi calígrafo e poeta. Formado sob a guia de famosos mestres da Nanhua (Escola Meridional) conhecida no Japão como Nanga, conseguiu destacar-se do formalismo típico do seu tempo e soube se expressar em um estilo novo e original.

¹⁰³ A arte japonesa de arranjo floral.

¹⁰⁴ O mestre Sen’ō viveu na segunda metade do século XV e foi o iniciador da família Ikenobō, considerada a mais antiga entre as escolas em que se transmitem as tradições estilísticas do *Ikebana*.

Os jardins japoneses também simbolizam a grande natureza. Comparados com a maioria dos jardins ocidentais que tendem à simetria, os japoneses são irregulares, mas isso acontece exatamente porque a eliminação da simetria pode sugerir melhor a multiplicidade e a imensidão do espaço. Naturalmente essa falta de regularidade baseia-se em um equilíbrio imposto pela delicada e sutil sensibilidade dos japoneses. Não existe uma arte de criar jardins que seja mais complexa, multiforme e minuciosa que essa. O assim chamado “jardim seco”, feito somente de areia e pedras, consegue, por meio de tais elementos, formar mares e montanhas inexistentes e sugerir até o movimento das ondas do oceano. Compactado em seu limite máximo, o jardim se transforma em bonsai ou na sua variante “seca”, *bonseki*.

A palavra japonesa “paisagem”, que literalmente significa “água e montanhas”, comporta desde as ideias de paisagem natural, pintura da natureza, jardins, até o significado de “desolado e inculto” ou “sóbrio, mísero”. Todavia, os valores de sobriedade e de austeridade que a cerimônia do chá exalta e que se resumem na frase “sereno respeito e pura quietude” escondem uma enorme riqueza espiritual. O mesmo lugar onde acontece a cerimônia, pequeno e despojado, contém uma infinita elegância, uma vastidão sem confins.

Uma só flor pode emanar mais esplendor do que cem flores. Sen no Rikyū¹⁰⁵ ensinou que não devem ser usadas as flores com a corola aberta e ainda hoje se costuma colocar no *tokonoma* uma única flor em botão. No inverno, por exemplo, escolhem-se as flores daquela estação, como as camélias chamadas *shiratama* ou *wabisuke*, e entre todas as variedades são preferidas aquelas que possuem flores brancas e pequenas; e escolhe-se um só botão para decorar o *tokonoma*. O branco, que não tem cor, é a mais pura entre todas as cores e ao mesmo tempo as contém todas. Sobre a flor em botão se poussa o orvalho e assim se costuma molhá-la com poucas gotas de água. No mês de maio, a peônia colocada em um vaso de celadon azul é talvez o arranjo mais suntuoso para uma cerimônia de chá. Mesmo neste caso, coloca-se um único broto branco, ainda fechado e úmido de orvalho. Não só se asperge de gotas de água a flor, mas muitas vezes o vaso também.

Entre as cerâmicas mais utilizadas em ikebana, a mais apreciada e mais cara é a Iga (séculos XV-XVI)¹⁰⁶, que adquire viço quando é molhada, e sua cor ganha uma

¹⁰⁵ Sen no Rikyū (1522-1591) viveu durante o período Momoyama (1574-1614) e foi um dos maiores mestres de cerimônia do chá. Com certeza foi o mais conhecido no Ocidente, graças ao filme de Kumai Kei, de 1989, intitulado *Sen no Rikyū (Morte de um Mestre de Chá)*, que ganhou o Leão de Prata em Veneza. Sen no Rikyū aperfeiçoou a cerimônia do chá (*chanoyu*) e fixou suas regras em cada detalhe, desde a arquitetura do pavilhão até a forma e as cores das taças a serem utilizadas. O seu princípio estético baseia-se na sobriedade e na simplicidade.

¹⁰⁶ A cerâmica de Iga, área próxima de Kyoto, é produzida desde o século VIII. Floresceu na época Momoyama, graças ao sucesso que fazia entre os mestres da cerimônia do chá, e é ainda hoje muito apreciada. A sua

luminosidade particular. As cerâmicas Iga eram cozidas a uma temperatura muito elevada; as cinzas da palha e a fumaça do combustível caíam sobre a superfície do vaso e, quando o calor diminuía, transformavam-se em uma espécie de vidragem. Mais do que o produto artificial de um artesão, eram o resultado do que ocorria naturalmente dentro do forno e, portanto, as cores e decorações que se criaram eram tão diferentes umas das outras que podiam ser definidas como “caprichos do forno”. A superfície robusta, austera, crua das cerâmicas de Iga, quando entra em contato com a umidade, libera reflexos que têm um fascínio particular. Parece respirar junto com o orvalho das flores. As mesmas regras da cerimônia do chá mandam que a taça seja molhada antes do uso, de forma que solte toda a sua luz delicada. Nos seus ensinamentos secretos, Ikenobō Sen’ō estabeleceu, como o espírito da flor da escola que criara, a imagem tal e qual de “campos e colinas, rios e margens”, sustentando que mesmo em um recipiente quebrado, e sobre um ramo despido, existe a “flor”, e também a iluminação que provém das flores. “Os antepassados percorriam a via da iluminação dispondo as flores”. Nesta frase, é possível perceber o despertar de uma consciência estética japonesa influenciada pelo Zen e, ao mesmo tempo, também toda a sensibilidade de homens que haviam vivido as devastações de longas guerras civis.

O mais antigo exemplo de *Uta Monogatari* japonês, escrito no século X, os *Contos de Ise*, coleciona uma série de episódios que podem ser considerados como breves contos. Um deles fala do poeta Ariwara no Yukihira, que, para receber alguns hóspedes, preparou algumas flores: “sendo um homem refinado, havia colocado algumas flores, entre as quais um belíssimo ramo de glicínia. Tinha mais de um metro de comprimento”¹⁰⁷.

Um ramo de glicínia que alcance aquela medida é mesmo surpreendente e podemos até duvidar que o autor tenha dito a verdade. Contudo, eu vejo nessa flor de glicínia o símbolo de toda a cultura da época Heian. A glicínia é uma flor bem japonesa e contém uma graça tipicamente feminina; os seus cachos, quando seguem o leve sopro do vento, aparecem delicados, flexíveis, de uma beleza submissa. E quando se mostram e se escondem no verde do primeiro verão, parecem inspirar aquele sentimento intenso pelas coisas que nos cercam,

particularidade consiste na qualidade da argila do lugar, rica de quartzo, que dá ao produto um aspecto pesado e grosseiro (cru, não trabalhado) e que permitiu até hoje manter inalterados as técnicas e os estilos.

¹⁰⁷ Ainda hoje uma das obras literárias mais amadas pelos japoneses, o *Ise Monogatari* (*Os contos de Ise*), escrita por vários autores entre os séculos IX e X, resulta em um conjunto de 125 breves anedotas que terminam com um ou mais poemas. Os episódios, que apresentam certa unidade temática, constituem a biografia de um personagem que vive várias aventuras galantes e do qual não se cita o nome, mas que foi identificado como o poeta Ariwara no Narihira (825-880). Famoso por sua beleza e seu talento, Narihira encarnou o tipo ideal de homem da época Heian. A obra teve uma grande influência na literatura seguinte e inspirou numerosos comentários.

conhecido como *mono no aware*. Contudo, uma glicínia com essa dimensão evoca-nos um estranho esplendor.

Há cerca de mil anos, após ser assimilada perfeitamente a cultura chinesa da época Tang, surgiu no Japão a esplêndida cultura Heian, durante a qual foi formulado o princípio do belo. Um milagre surpreendente, muito parecido com o florescimento daquele “extraordinário sarmento de glicínia”. Naquela época foram produzidas as obras primas da literatura clássica japonesa: no âmbito da poesia, a primeira antologia imperial, o *Kokinshū* (905 d.C.)¹⁰⁸, no âmbito do romance, os *Contos de Ise*, a *História do Príncipe Esplendente* (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu (970?-1002)¹⁰⁹, o *Makura no Sōshi* (*Livro de Cabeceira*) de Sei Shōnagon (nascida talvez em 966 e falecida em 1017, data do eu último registro em vida)¹¹⁰. Criou-se, dessa forma, uma tradição estética que não somente influenciaria, mas dominaria a literatura posterior por quase 800 anos. Em particular, a *História de Genji* representa a meta mais alta alcançada pelo romance, hoje como no passado, e ainda nos dias atuais nenhuma obra lhe pode ser comparada. O fato de que no século X foi escrito um romance tão atual é um milagre e, como tal, é famoso também no exterior. Quando criança, embora não conhecesse ainda bem a língua antiga, as minhas leituras eram na maioria

¹⁰⁸ O *Kokinshū* (ou *Kokinwakashū*, “coletânea de poemas antigos e modernos”) é a primeira de uma longa série de antologias compiladas por ordem imperial. Completada por volta de 913, compreende 1100 poemas, divididos em 20 livros. Geralmente, trata-se de uma poesia intimista onde se prefere a alusão discreta aos sentimentos à sua aberta manifestação. O prefácio da antologia constitui uma espécie de manifesto das virtudes da poesia japonesa, até então considerada um gênero menor em relação à chinesa, de maior prestígio, mas também mais retórica. A poesia japonesa é celebrada como meio de expressão natural, como um canto de pássaro, capaz de comover seres humanos e deuses. Não obstante a elaboração de outros modelos poéticos ao longo do tempo, o *Kokinshū* ficou sendo a obra de referência para a estrutura geral das antologias que se seguiram e será sempre considerada uma reserva inextinguível de imagens e expressões poéticas na poesia, na prosa e no teatro *nō*.

¹⁰⁹ O *Genji monogatari* é uma das maiores obras da literatura japonesa. Escrito por volta do ano 1000 pela dama da corte Murasaki Shikibu. É um romance composto por 54 livros com quase 300 personagens, 30 dos quais bem caracterizados. A unidade da obra é criada pela presença de um personagem central, Hikaru Genji, e, nos últimos livros, por seu filho Kaoru. A história de Genji distingue-se pela coerência estilística e pelo enredo, caracterizado por simetrias e paralelismos dos episódios. Toda a obra é permeada pelo pensamento religioso budista, que se baseia no conceito de “retribuição kármica”, segundo o qual cada um dos acontecimentos da vida de um indivíduo é o resultado de uma ação realizada ao longo das suas reencarnações. As numerosas aventuras galantes do protagonista, encarnação do homem ideal, representam a oportunidade para uma descrição detalhada do mundo aristocrático e impenetrável da corte imperial, que, graças ao mesmo *Genji Monogatari*, tornar-se-á um ponto de referência fundamental a respeito da estética, da arte e da sensibilidade diante da natureza e do próximo.

¹¹⁰ O *Makura no Sōshi* (*Livro de Cabeceira*) foi escrito por Sei Shōnagon por volta do ano 1000. Sobre a autora sabemos somente que quando tinha cerca de 30 anos, tornou-se dama de corte a serviço da imperatriz Teishi (977-1000), e com ela ficou até sua morte. Com esta obra que reúne quase 300 anotações, pensamentos, anedotas, impressões pessoais, Sei Shōnagon inaugurou uma forma literária até então inexistente, chamada *Zuihitsu* (*Miscelânea*). Metade da obra constitui a crônica maliciosa, e às vezes irônica, da vida da corte, com acontecimentos mundanos e religiosos, como também das várias intrigas amorosas. De resto, trata-se de uma série de elencos: lugares, plantas, pássaros, mas, às vezes, também de coisas e situações filtradas pelo julgamento pessoal da autora (“coisas ridículas”, “coisas adoráveis”). O *Makura no Sōshi* é considerado uma das melhores obras da época Heian e é caracterizada por um senso estético anticonvencional, pelo gosto pelo “gracioso”, e uma liberdade de opinião que o tomam ainda atual.

constituídas por clássicos da literatura Heian, entre os quais o *Genji monogatari*, que acredito ser a obra que ficou mais impressa no meu coração. Por centenas de anos, após a sua redação, o romance japonês tem procurado alcançar os mesmos níveis, e propor suas variantes e imitações. Sem dúvida, essa obra continuou a ser uma fonte de inspiração inexaurível, profunda, vastíssima para a poesia, mas também para as artes, para o artesanato, e até para a disposição dos jardins.

Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon, as famosas poetisas Izumi Shikibu (nascida em 979) e Akazome Emon (957-1041) faziam parte do ambiente da corte¹¹¹. A cultura Heian foi uma cultura cortesã, uma cultura feminina. A época do *Genji monogatari* e do *Makura no sōshi* corresponde ao ápice desta cultura, ou seja, representa o momento em que a perfeita maturidade se encaminha em direção à decadência. E ainda que se sinta a melancolia ligada ao fim de um período glorioso, eis que aqui se pode encontrar o pleno florescimento da vida da corte.

Em seguida, a corte debilitou-se e, com a chegada da época Kamakura (1192-1333), o poder político passou das mãos da aristocracia civil para a dos militares, que o mantiveram por 700 anos, até o começo da época Meiji (1868). Apesar disso, nem o sistema imperial nem a cultura de corte desapareceram. A antologia compilada no princípio da época Kamakura, o *Shinkokinshū* (1205)¹¹², aprimorou a técnica poética do *Kokinshū* da época Heian, e mesmo que, às vezes, utilizasse jogos de palavras em excesso, valorizava, outrossim, conceitos como “profundo” e “misterioso”, “sugestivo” e “evocativo”, e manteve em alta as percepções dos sentidos, todos elementos que têm algo em comum com a moderna poesia simbolista. Saigyō (118-1190) foi o poeta mais representativo desse momento que une as duas épocas, Heian e Kamakura.

Talvez porque dormisse
Pensando nele
A sua imagem me apareceu
Se soubesse que era um sonho

¹¹¹ Izumi Shikibu viveu entre os séculos X e XI, e foi uma poetisa muito apreciada. Deixou mais de 1500 poemas em um diário (*Izumi Shikibu Nikki*), no qual narra a sua história de amor apaixonado pelo príncipe Atsumichi (977-1007). À poetisa Akazome Emon, sua contemporânea, foram atribuídos os primeiros 30 livros do *Eiga Monogatari* (*História de Esplendores*), obra escrita em forma de anais, narrando os acontecimentos da corte japonesa entre os anos 897 e 1092.

¹¹² *A Antologia Poética Shinkokinshū* (ou *Shinkokin Wakashū*, Nova coletânea de poemas antigos e modernos), compilada por ordem imperial e publicada em 1205, contém quase 2000 poemas, divididos em 20 livros. A obra expressa a estética de uma aristocracia de corte que se sentia ameaçada pela afirmação de uma nova classe social, aquela dos guerreiros, e por isso adotava uma atitude de recusa do mundo real e de evasão em uma beleza abstrata. As palavras-chave dessa estética são *Yōen* (*Beleza Etérea*) e *Yūgen* (*Profundidade Misteriosa*), que se acompanham estilisticamente por uma retenção de expressão e, às vezes, por certo simbolismo.

Não teria acordado

Ainda que alcance sem trégua
O longo caminho dos sonhos
Os nossos encontros valem tanto quanto um só olhar
No mundo real

São versos da poetisa Ono no Komachi, incluídos no *Kokinshū*, que falam dos sonhos, mas refletem também a realidade. Entretanto, passada a época do *Shinkokinshū*, por volta do final da época *Kamakura*, encontramos os poemas da imperatriz Yofukumon'in (1271-1342), que oferecem um retrato da realidade ainda mais imperceptível:

A luz do sol
Que se reflete sobre os bambus
Onde cantam os pássaros
Adquiriu
A cor do outono

No jardim onde caem
As flores de Hagi
O vento de outono me penetra
A luz do pôr do sol
Some
Na parede¹¹³

Esses poemas são o símbolo de uma melancolia sutil tipicamente japonesa e me parecem ainda mais próximos de mim.

O mestre Dōgen, que falava da “neve límpida e gelada”, e o monge Myōe, que escreveu sobre a lua “saída das nuvens para me fazer companhia”, viveram na época do *Shinkokinshū*. Myōe trocou versos com Saigyō e os dois discutiram poesia. Eis um trecho da biografia de Myōe, obra do discípulo Kikai:

O mestre Saigyō me visitava bastante e, falando de poesia, dizia-me que para ele escrever versos é um fato fora do comum. Embora aluda às mil coisas da natureza – as flores, o cuco, a neve, a lua – tudo isso não é nada, apenas uma ilusão, os seus olhos são velados, os seus ouvidos fechados. Ainda assim, as palavras que ele escreve não são todas palavras verdadeiras. Mesmo quando escreve sobre flores, não pensa em uma flor real, quando canta a lua, não pensa na verdadeira lua. Escreve somente seguindo a ocasião que se apresenta, seguindo a inspiração. É como o vazio do céu que se colore quando aparece um arco-íris carmesim. É como o espaço vazio que se ilumina quando resplandece o sol luminoso. Mas o céu não é luminoso. E não pode ser colorido. No mesmo espírito deste céu vazio, o poeta dá cor a mil formas,

¹¹³ Ono no Komachi, mulher famosa pela sua beleza e a sua habilidade poética, foi dama da corte em meados do século IX. Yofukumon'in (1271-1342), consorte do imperador Fushimi (1265-1317), foi muito apreciada como poetisa pelos seus contemporâneos, e seus poemas foram inseridos em inúmeras antologias.

mas sem que deixe vestígios. Exatamente esta poesia é manifestação da absoluta verdade do Buda¹¹⁴.

Chegamos assim ao nada, ao “vazio” da tradição japonesa ou mesmo do Extremo Oriente. Diz-se que as minhas obras são niilistas, porém a palavra ocidental “niilismo” não é apropriada. Penso que as bases espirituais sejam diferentes. O poema de Dōgen intitula-se “Espírito originário”, mas, mesmo cantando a beleza das quatro estações, é profundamente mergulhado no espírito Zen.

Anexo II - 美しい日本の私 (Utsukushii Nihon to Watakushi)³⁴

7 美しい日本の私

あつて、歌のころを明らかにしてゐます。

元仁元年（二二四年）十二月十二日の夜、天くもり月くらき
 に花宮殿はなみやうに入りて坐禪す。やうやく中夜にいたりて、出觀の
 後峰ごうの房より下房へ帰る時、月雲間げんより出でて、光り雪にか
 がやく。狼おおかみの谷に吠ゆるも、目を友として、いと恐ろしから
 ず。下房に入りて後、また立ち出でたれば、月また曇りにけ
 り。かくしつ後夜の鐘かねの音聞こゆれば、また峰の房へのぼる
 に、月もまた曇より出でて道を送る。峰にいたりて禪堂に入ら
 んとする時、月また曇を追ひ来て、向ふの峰にかくれんとする
 とぞほひ、人しれず月の我にともなふかと見ゆれば、
 この歌。それにつけて、

と、

春は花夏ほととぎす秋は月
 冬雪ふゆささてて冷ひやしかりけり

道元禪師だうげんぜんじ（二〇〇年一五三年）の「本来ノ面目」と題するこの歌
 雲を出でて我にともなふ冬の月
 風や身にしむ雪や冷めたき

明恵上人めいゑじゆんじん（一七三年一三三年）のこの歌とを、私は揮毫をも
 とめられた折りに書くことがあります。

明恵のこの歌には、歌物語と言へるほどの、長く詳しい詞書ことばが

* 巻末釋義注記参照

6

³⁴ Documento também presente na Tese de Doutorado de Donatella Natili. Cf. Kawabata, Yasunari. *Utsukushii Nihon no Watakushi*. Tokyo: Kōdansha Shinsho, v. 180. Tokyo: Gakushū Kenkyū Sha, 1968. p. 353-464.

人」と呼ぶ人もあるほどで、

あかやあかやあかあかあかあかや
あかやあかあかあかあかあかや月

と、ただ感動の声をそのまま連ねた歌があったりしますが、夜半から暁までの「冬の月」の三首にしても、「歌を詠むとも実に歌とも思はず」（西行の言）の趣きで、素直、純真、月に話しかける言葉そのままの三十一文字で、いはゆる「月を友とする」よりも月に親しく、月を見る我が月になり、我に見られる目が我になり、自然に没入、自然と合一してゐます。暁前の暗い禅堂に座って思索する僧の「澄める心」の光りを、有明けの月は月自身の光りと思ふだらうといふ風であります。

山の端に傾きを見おきて暁の禅堂にいたる時、

山の端にわれも入りなむ月も入れ

夜な夜なごとにまた友とせむ

明恵は禅堂に夜通しこもつてゐたか、あるひは夜明け前にまた禅堂に入つたかして、

襦袢のひまに眼を開け、有明けの月の光窓の前にさしたり。我身は暗きころにて見やりたれば、澄める心月の光に紛る心地すれは、

隈もなく澄める心の輝けは

我が光とや月思ふらむ

西行を桜の詩人といふことがあるのに対して、明恵を「月の歌

識の矢代幸雄博士も「日本美術の特質」の一つを「雪月花の時、最も友を思ふ」という詩語に約められます。雪の美しいのを見るにつけ、月の美しいのを見るにつけ、つまり四季折り折りの美に、自分が触れ目覚める時、美にめぐりあふ喜びを得た時には、親しい友が切に思はれ、このよろこびを共にしたいと願ふ、つまり、美の感動が人なつかしい思ひやりを強く誘ひ出すのです。この「友」は、広く「人間」ともどれませう。また「雪、月、花」といふ四季の移りの折り折りの美を現はす言葉は、日本においては川草木、森羅万象、自然のすべて、そして人間感情をも含めての、美を現はす言葉とするのが伝統なのであります。そして日本の茶道も、「雪月花の時、最も友をおもふ」がその根本の心で、茶会はその「感会」

「我にともなふ冬の月」の歌も、長い詞書きに明らかなやうに、明恵が山の禅堂に入って、宗教、哲学の思索をする心ど、月が微妙に相応じ相交はるのを歌っているのですが、私がこれを借りて揮毫しますのは、まことに心やさしい、思ひやりの歌ども受け取れるからであります。雲に入ったり雲を出たりして、禅堂に行き帰りする我の足もとを明るくしてくれ、狼の吼え声もこはいと感ぜさせないでくれる「冬の月」よ、風が身にしみないか、雪が冷めたくないか。私はこれを自然、そして人間にたいする、あたたかく、深い、こまやかな思ひやりの歌として、しみじみとやさしい日本人の心の歌として、人に書いてあげてゐます。

そのポツナイチェリの研究が世界に知られ、古今東西の美術に博

良寛（一七五八年—一八三二年）の辞世、
 形見とて何か残さん春は花
 山ほととぎす秋はもみぢ葉
 これも道元の歌と同じやうに、ありきたりの事柄とありふれた言
 葉を、ためらひもなく、とさふよりも、ことさらもとめて、連ねて
 重ねるうちに、日本の真髓を伝へたのであります。まして、良寛の
 歌は辞世です。

霞立つ永き春日を子供らと
 手毬つきつこの日暮らしつ

よい時によい友とちが集ふよい会なのであります。——ちなみに、
 私の小説『千羽鶴』は、日本の茶の心と形の美しさを書いたと認ま
 れるのは誤りで、今の世間に俗悪となつた茶、それに疑ひと警めを
 向けた、むしろ否定の作品なのです。

春は花夏ほととぎす秋は月
 冬雪きえて冷しかりけり

この道元の歌も四季の美の歌で、古来の日本人が春、夏、秋、冬
 に、第一に愛でる自然の景物の代表を、ただ四つ無造作にならべた
 だけの、月並み、常套、平凡、この上ないと思へば思へ、歌になつ
 てゐない歌と言へば言へます。しかし別の古人の似た歌の一つ、僧

の辞世が、自分は形見に残すものはなにも持たぬし、なにも残せる
 とは思はぬが、自分の死後も自然はなほ美しい、これがただ自分の
 この世に残す形見になつてくれるだらう、といふ歌であつたので
 す。日本古来の心情がこもつてゐるとともに、良寛の宗教の心も聞
 える歌です。

いついつと待ちにし人は来りけり
 今は相見てなにか思はん

このやうな愛の歌も良寛にはあつて、私の好きな歌ですが、老衰
 の加はつた六十八歳の良寛は、二十九歳の若い尾、真心どめぐりあつ
 て、うるはしい愛にめぐまれます。永遠の女性にめぐりあへたよろ

風は清し月はさやけしぎ共に
 照り明かきむ老いの名残りに
 世の中にまじらぬとにはあらねども
 ひとり遊びぞ我はまされる

これらの歌のやうな心と聲らし、草の庵くさのいほに住み、粗衣をまとひ、
 野道をさまよひ歩いては、子供と遊び、農夫と語り、信教と文学と
 の深きを、むづかしい話にはしないで、「和顔愛語」の無垢な言行と
 し、しかも、詩歌と書風と共に、江戸後期、十八世紀の終りから十
 九世紀の始め、日本の近世の俗習を超越、古代の高雅に通達して、
 現代の日本でもその書と詩歌をはなはだ貴はれてゐる良寛、その人

「所謂生活力といふ」、「動物力」を「次第に失つてゐるであらう」、僕の今住んでゐるのは水のやうに透み渡つた、病的な神経の境界である。(中略)僕がいつ敢然と自殺出来るかは疑問である。唯自然はかういふ僕にはいつもよりも一層美しい。君は自然の美しいのを愛ししかも自殺しようとする僕の矛盾を笑ふであらう。けれども自然の美しいのは、僕の末期の眼に映るからである。

一九二七年、芥川は三十五歳で自殺しました。私は『末期の眼』のなかにも「いかに現世を厭離することも、自殺はさどりの姿ではな

こびの歌ども、待ちわびた愛人が来てくれたよるこびの歌ども取れ

ます。「今は相見てなにか思はん」が素直に満ちてゐます。

良寛は七十四歳で死にました。私の小説の『雪國』と同じ雪國の越後、つまり、シベリアから日本海を渡つて来る寒風に真向ひの、裏日本の北國、今の新潟県に生まれて、生涯をその雪國に過ごしたのでしたが、老い衰へて、死の近いのを知つた、そして心がさどりに澄み渡つてゐた、この詩僧の『末期の眼』には、辞世にある、雪國の自然がなほ美しく映つたであらうと思ひます。私に『末期の眼』といふ随筆がありますが、ここの『末期の眼』といふ言葉は、芥川龍之介(一九〇二年—一九二七年)の自殺の遺書から拾つたものでした。その遺書のなかで、殊に私の心を惹いた言葉です。

らです。「童児が膝にのぼって、ひげを撫で、野鳥も一休の手から餌を啄む。」といふ風で、これは無心の極みのさま、そして親しみやすくやさしい僧のやうですが、実はまことに峻厳深念な禅の僧であつたのです。天皇の御子であるとも言はれる一休は、六歳で寺に入り、天才少年詩人のひらめきも見せながら、宗教と人生の根本の疑惑に悩み「神あらば我を救へ。神なくんば我を湖底に沈めて、魚の腹を肥せ。」と、湖に身を投げようとして引きとめられたことがあります。また後に、一休の大徳寺の一人の僧が自殺したために、数人の僧が獄につながれた時、一休は責任を感じて「肩の上重く、山に入って、食を絶ち、死を決したこともあります。一休はその『詩集』を自分で『狂雲集』と名づけ、狂雲とも号し

讚美するものでも、共感するものでもありません。しかし、これも若く死んだ友人、日本での前衛画家の一人は、やはり年久しく自殺を思ひ「死にまきる芸術はないとか、死ぬることは生きることだとかは、口癖のやうだったださう」(『末期の眼』)ですが、仏教の寺院に生まれ、仏教の学校を出たこの人の死の見方は、西洋の死の考へ方とはちがってゐたらうと、私は推察したものでした。「もの思ふ人、誰か自殺を思はざる。」でせうが、そのことで私の胸にある一つは、あの一休禪師(三九四年—一四八年)が、二度も自殺を企てたと知つたことでもあります。

ここで一休を「あの」と言ひましたのは、童話の頓智和尚として子供たちにも知られ、無礙奔放な奇行の逸話が広く伝はつてゐるか

これはよく知られた禅語ですが、他方本願と自力本願とに仏教の

達^{ニハ}殺^ニ仏^ニ、
逃^ニ相^ニ殺^ニ祖^ニ

ることではありません。

せん。そして「魔界」に入る方がむづかしいのです。心弱くてでき
は、運命の必然でありませう。「魔界」なくして「仏界」はありま
れの、折りに通ふ思ひが、表にあらはれ、あるひは裏にひそむの
究極は真・善・美を旨とする芸術家にも「魔界入り難し」の願ひ、恐
「魔界入り難し」と言ひ加へた、その禪の一体が私の胸に来ます。
かしく考へれば限りがないでせうが「仏界入り易し」につづけて
もよくこの言葉を揮毫します。意味はいろいろに読まれ、またむづ

ました。そして『狂雲集』とその続集には、日本の中世の漢詩、殊
に禅僧の詩としては、類ひを絶し、おどろきに胆をつぶすほどの恋
愛詩、閨房の秘事まであらはにした艶詩が見えます。一体は魚を
食ひ、酒を飲み、女色を近づけ、禪の戒律、禁制を超越し、それら
から自分を解放することによって、そのころの宗教の形骸に反逆
し、そのころ戦乱で崩壊の世道人心のなかに、人間の実存、生命の
本然の復活、確立を志したのでせう。
一体のみた京都紫野の大徳寺は、今日も茶道の本山のさまです
し、一体の墨蹟も茶室の掛け物として貴はれてゐます。私も一体の
書を二幅所蔵してゐます。その一幅は、「仏界入り易く、魔界入り
難し。」と一行書きてす。私はこの言葉に惹かれますから、自分で

で、万有が自在に通ふ空、無涯無辺、無尽蔵の心の宇宙なのです。禪でも師に指導され、師と問答して啓発され、禪の古典を習学するのは勿論ですが、思索の主はあくまで自己、さとりは自分ひとりの力でひらかねはならないのです。そして、論理よりも直観です。他からの教へよりも、内に目ざめるさとりです。真理は、「不立文字」であり「言外」にあります。維摩居士の「黙如雷」まで極まりもしませう。中国の禪宗の始祖、達磨大師は「面壁九年」と言ひまして、洞窟の岩壁に向って九年間座りつづけながら、沈思黙考の果てに、さとりに達したと伝えられています。禪の坐禪はこの達磨の坐禪から来てゐます。

宗派を分けると、勿論自力の禪宗にはこのやうに激しくきびしい言葉もあるわけですが。他方本願の真宗の親鸞（一七三年―二六二年）の「善人往生す。いはんや悪人をや。」も、「一体の「仏界」「魔界」と通ふ心もありますが、行きちがふ心もあります。その親鸞も「弟子一人持たず候」と言つてゐます。「祖に盗へば祖を殺し」、「弟子一人持たず」は、また芸術の激烈な運命でありませう。禪宗に偶像崇拜はありません。禪寺にも仏像はありませんけれども、修行の場、坐禪して思索する堂には仏像、仏画はなく、経文の備へもなく、瞑目して、長い時間、無言、不動で座つてゐるのです。そして、無念無想の境に入るのです。「我」をなくして「無」になるのです。この「無」は西洋風の虚無ではなく、むしろその逆

三十二年（一五五四年）も、その「口伝」に「ただ小水尺樹をもって、江山教程の勝概（おもむき）を現はし、暫時傾刻のあひだに、千変万化の佳興をもよほす。あたかも仙家の妙術と言ひつべし」と言つてゐます。日本の庭園もまた大きい自然を象徴するものです。西洋の庭園が多くは均整に造られるのにくらべて、日本の庭園はたいがい不均整に造られますが、不均整は均整よりも、多くのもの、広いものを象徴出来るからであります。勿論その不均整は、日本人の繊細微妙な感性によって釣り合いが保たれての上であります。日本の造園ほど複雑、多趣、綿密、したがってむづかしい造園法はありません。「枯山水」といふ、岩や石を組み合はせるだけの法は、その「石組み」によって、そこない山や川、また大海の波の打ち寄

問へば言ふ間はねげ言はぬ達磨どの
心の内になにかあるべき（一休）
また、同じ一休の道歌
心とはいかなるものを言ふならん
墨絵に書きし松風の音
これは東洋画の精神でもあります。東洋画の空間、余白、省筆も、この墨絵の心であります。「能書」一枝風有り聲（念心）です。道元禪師にも「見ずや、竹の声に道を悟り、桃の花に心を明るむ。」との言葉があります。日本の花道、生け花の名家の池坊尊応（一五

「佐助」とか名づけられた椿、梅の種類のうちでも花の小さい梅、その白をえらび、ただ一つのつぼみを生けます。色のない白は最も清らかであるとともに、最も多くの色を持つてゐます。そして、そのつぼみには必ず露をふくませます。幾滴かの水で花を濡らしておくと、五月、牡丹の花を青磁の花瓶に生けるのは茶の花として最も豪華ですが、その牡丹はやはり白のつぼみ一つ、そしてやはり露をふくませます。花に水のしづくを添へるばかりではなく、花生けもあらかじめ水に濡らしておくと、焼きものが少くありません。日本の焼きものの花生けのなかで、最も位が高いとし、また価ひも高い、古伊賀(およそ十五、六世紀)は水に濡らして、はじめて目でめるやうに、美しい生色なまいろを放ちます。伊賀は強い火度で焼きます

せるでままでを現はします。その凝縮を極めると、日本の盆栽ばいざいとなり、盆石となります。「山水」といふ言葉には、山と水、つまり自然の景色、山水画、つまり風景画、庭園などの意味から、「ものさびたさま」とか、「さびしく、みずほらしいこと」とかの意味まであります。しかし「和敬清寂」の茶道が尊ぶ「わび・さび」は、勿論むしろ心の豊かさを蔵してのことです。極めて狭小、簡素の茶室は、かへつて無辺の広さと無限の優麗とを宿してをります。一輪の花は百輪の花よりも花やかさを思はせるのです。開き切つた花を活けてはならぬと、利休りゅうも教へてゐますが、今日の日本の茶でも、茶室の床にはただ一輪の花、しかもつぼみを生けることが多いのであります。冬ですと、冬の季節の花、たとえば「白玉」とか

美の心の目ざめでもあります。日本の長い内乱の荒廃のなかに生き
 た人の心でもありませう。
 日本の最も古い歌物語集、短編小説とも見られる話を多く含む
 『伊勢物語』(十世紀に成立)のなかに、
 なぎげある人にて、かめのなかにあやしき藤の花ありけり。花
 のしなび、三尺六寸ばかりなむありける。
 といふ、在原行平が客を招くのに花を生けた話があります。花房が
 三尺六寸も垂れた藤とは、いかにもあやしく、ほんたうかと疑ふほど
 ですが、私はこの藤の花に平安文化の象徴を感じることがあります。
 藤の花は日本風にして女性的に優雅、垂れて咲いて、そよ風に

が、その焚きもの(燃料)の灰や煙が降りかかって花瓶の体に着
 いたり流れたりして、火度のさがるにしたがって、それが釉薬のやう
 になるのです。陶工による人工ではなく、窯のなかの自然のわざで
 すから、窯変と言つてもいややうな、さまざまな色模様が生まれま
 す。その伊賀焼きの渋くて、粗くて、強い肌が、水気を含むと、艶
 な照りを見せます。花の露とも呼吸を交はします。茶碗もまた使ふ
 前から水にしめておいて、潤ひを帯びさせるのが、茶のたしなみ
 とされてゐます。池坊尊応は「野山水辺をおのづからなる姿」(口
 伝)を、自分の流派の新しい花の心として、破れた花器、枯れた枝
 にも「花」があり、そこに花によるさとりがあるとしました。「古
 人、皆、花を生けて、悟道したるなり。」禅の影響による、日本の

殊に『源氏物語』は古今を通じて、日本の最高の小説で、現代にもこれに及ぶ小説はまだなく、十世紀に、このやうに近代でもある長編小説が書かれたのは、世界の奇蹟として、海外にも広く知られてゐます。少年の私が古語をよく分らぬながら読みましたのも、この平安文学の古典が多く、なかでも『源氏物語』が心におづからしみこんでゐると思ひます。『源氏物語』の後、日本の小説はこの名作へのあこがれ、そして真似や作り変へが、幾百年も続いたのであります。和歌は勿論、美術工芸から造園にまで『源氏物語』は深く広く、美の糧となり続けたのであります。

樂式部や清少納言、また和泉式部(九七九年—不明)や赤染衛門*
(おとせ九五七年—一〇四一年)などの名歌人もみな宮仕への女性でし

もゆらく風情は、なよやか、つましやか、やはらかで、初夏のみのりのなかに見えかくれて、ものあはれに通ふやうですが、その花房が三尺六寸となると、異様な華麗であります。唐の文化の吸収がよく日本風に消化されて、およそ千年前に、華麗な平安文化を生み、日本の美を確立したのは「あやしき藤の花」が咲いたのに似た、異様な奇蹟とも思はれます。歌では初めての勅撰和歌集の『古今集』(九〇五年)、小説では『伊勢物語』、樂式部(九七〇年ころ—一〇二三年ころ)の『源氏物語』、清少納言(九六六年ころ—一〇一七年、最終生存資料)の『枕草子』など、日本の古典文学の至上の名作が現れまして、日本の美の伝統をつくり、八百年間ほどの後代の文学に影響をおよぼすといふよりも、支配したのであります。

二八年一九〇年)は、この二つの時代、平安と鎌倉とをつなぐ代表的歌人でした。

思ひつ寝ればや人の見えつらむ
夢と知りせば覚めざらましを
夢路には足を休めず通へども
現に一目見しことはあらず

など『古今集』の小野小町の歌は、夢の歌でもまた率直に現実的で
すが、それから『新古今集』を経たのち、さらに微妙となった写生、
群雀むらさぎ舞する竹にうつる日の

た。平安文化一般が宮廷のそれであり、女性的であるわけでは
『源氏物語』や『枕草子』の時は、この文化の最盛期、つまり爛熟の
絶頂から頹廢に傾きかける時で、すでに榮華極まった果ての衰鬆が
ただよってゐますが、日本の王朝文化の満開がここに見られます。
やがて王朝は弱まって政權も公卿から武士に移って、鎌倉時代
(一九二一年一三三年)となり、武家の政治が明治元年(一八六八
年)まで、おおよそ七百年つづきます。しかし、天皇制も王朝文化
も滅び去ったわけではなく、鎌倉初期の勅撰和歌集『新古今集』
(二〇五年)は、平安の『古今集』の技巧的な歌法をさらに進め
て、言葉遊びの弊もありますが、妖艶・幽玄・余情を重んじ、感覚
の幻想を加へ、近代的な象徴詩に通ふのであります。西行法師(一

ひても、およそあらゆる相これ虚妄なること、眼に遮り、耳に満てり。また読み出すところの言句は皆これ真言にあらずや。花を読むども実^{まこと}に花と思ふことなく、月を詠ずれども実^{まこと}に月と思はず。ただこの如くして、縁に随ひ、興に随ひ、詠みおくところなり。紅缸^{べにがら}たなひけば虚空色どれるに似たり。白日かやけは虚空明かなるに似たり。しかれども、虚空は本明らかなるものにあらず。また、色どれるにもあらず。我またこの虚空の如くなる心の上において、種々の風情を色どるといへども更に蹉^{たが}踏^{たが}なし。この歌即ち長れ如来の真の形体なり。

(弟子嘉^か慈^じの『明恵伝』より)

日本、あるひは東洋の「虚空」、無はここにも言ひあてられてゐ

影こそ秋の色になりぬれ
真^{まこと}裁^{ざい}散^{さん}る庭の秋風身にしてみ
夕日の影芝^{しづ}壁^{かき}に消えゆく

など、鎌倉末の永福門院*（二七一年—一三四二年）のお歌は、日本の繊細な哀愁の象徴で、私により多く近いと感じられます。

「冬雪^{ふゆ}さえて冷^{ひや}しかりけり」の歌の道元^{だげん}禪師や、「われにともなふ冬の月」の歌の明恵上人は、ほぼ『新古今集』の時代の人でした。

明恵は西行と歌の贈答をし、歌物語もしてゐます。

西行法師常^{じょう}に來^きりて物語りして言はく、我が歌を読むは遙かに尋常^{じんじょう}に異なり。花、ほととぎす、月、雪、すべて万物の興に向

編集注記

道元

鎌倉初期の僧。日本曹洞宗の開祖。内大臣久我通親の子。母は藤原基房の女。母の死などが動機となって無常観から十三歳で出家した。二十四歳で宋に渡り、如浄禪師に曹洞権を学び帰国。永平寺を建立。道元は、悟りを得るために坐禪をするのではなく、座禪そのものが悟りであると説いて「人とは何か」「いかに生くべきか」を探究しつづけた。著書に『正法眼蔵』のほか『学道用心集』『普勸坐禅儀』などがある。

明恵上人
鎌倉初期の華嚴宗の僧。名は高辨。八歳で父母と死別して九歳で出家し、高尾山や東大寺で、密教や華嚴をおさめた。後鳥羽上皇・北条泰時にそ書の学徳を慕われ、秀れた僧としてきこえた。著書に『撰定論』など七十余書がある。

まず。私の作品を虚無と言ふ評家がありますが、西洋流のニヒリスムといふ言葉はあてはまりません。心の根本がちがふと思つてみます。道元の四季の歌も「本来ノ面目」と題されていますが、四季の美を歌ひながら、実は強く禅に通じたものでせう。



西行法師(二八一一九〇年)

平安末から鎌倉初期の歌人。藤原秀郷から九代目の子孫にあたり、鳥羽院の北面の武士であったが、二十三歳のとき、出家。以後諸國を放浪し自然を詠む。自然を愛し自然を生きた歌人として、幽玄の境地を拓いた。歌集に『山家集』『西行上人歌集』などがあり、二千百余首の歌がある。

末期の眼

芥川龍之介・梶井基次郎・竹久夢二などの死に傾けて、芸術家の業に肉迫した。昭和八年に発表した川端氏のエッセイ。

維摩居士

大乘仏教の一経典「維摩経」の中で、中心となって活躍する居士の名。その中で、実は、菩薩の化身であると説かれ、いわば大乘仏教の理想的人間像として描かれた在家の信者。

金冬心(二六八七一七六三年)

中国清代の書家・画家・詩人。「冬心」と号し、詩人として出発したが、中年から絵をかきはじめた。竹・山水、仏像などの絵を蘭茶画の名家に学んだが、その形式主義のわくを破って新聲で個性的な表現をした。著書に『冬心集』がある。

千利休(二五三二一五九一年)

安土桃山時代の茶匠。信長・秀吉に「茶道者」として仕え、茶道理論の大成者として知られる。

赤染衛門

平安中期の女流歌人。衛門の名は、父赤染時用が右衛門尉だったことによる。藤原道長の妻備子・中宮彰子に仕え和泉式部と並び称せられた。三十六歌仙の一人。歌集に『赤染衛門集』があり、『榮華物語』の作者ともいわれる。

something to take on color. With a spirit like the empty sky he gave color to all the varied scenes, but not a trace remained. In such poetry was the Buddha, the manifestation of the ultimate truth.”

Here we have the emptiness, the nothingness, of the Orient. My own works have been described as works of emptiness, but it is not to be taken for the nihilism of the West. The spiritual foundation would seem to be quite different. Dogen entitled his poem about the seasons “Innate Reality,” and even as he sang of the beauty of the seasons he was deeply immersed in Zen.

鎌倉時代末期の女流歌人。伏見天皇の中宮。歌風は、『万葉集』の素朴性と『新古今集』の艶な要素を含み典雅である。自然を詠んだ作品に秀歌が多いが、叙情歌にも情熱的な作がある。