



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

TESE DE DOUTORADO

**BELEZA E AMBIGUIDADE:**

**Os Discursos dos Prêmios Nobel da Literatura Japonesa e seus Autores**

**Donatella Natili**

**Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima**

Brasília-DF  
Junho – 2012

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais

**BELEZA E AMBIGUIDADE:**

**Os Discursos dos Prêmios Nobel da Literatura Japonesa e seus Autores**

Donatella Natili

Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

**Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima**

Brasília-DF  
Junho - 2012

# TESE DE DOUTORADO

NATILI, Donatella. *Beleza e ambiguidade: Os discursos dos Prêmios Nobel da Literatura Japonesa e seus autores*. Tese de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. 219 fl.

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima (TEL/IL/UnB)  
(Presidente)

---

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho (FIL/ICH/UnB)  
(Membro Externo)

---

Profa. Dra. Tae Suzuki (LET/IL/UnB)  
(Membro Externo)

---

Prof. Dr. Ronan Alves Pereira (LET/IL/UnB)  
(Membro Externo)

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcante Nuto (TEL/IL/UnB)  
(Membro Interno)

---

Prof. Dr. Ronaldo Costa Fernandes (Biblioteca Nacional)  
(Membro Suplente)

A Marco e a nossos filhos maravilhosos,  
com amor.



Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente. Ele apenas me fornece uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, me permite “afagar” a ideia de um sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso.

Roland Barthes, O Império dos Signos.

## AGRADECIMENTOS

Chegando ao final de rico percurso acadêmico e de muitas travessias na vida pessoal, são numerosas as pessoas que desejo agradecer e sem as quais este trabalho não teria sido realizado.

Primeiramente, agradeço a meu orientador Rogério Lima, pelo constante incentivo, pelos nossos diálogos instigantes e por todo o tempo que me dedicou, sempre com disponibilidade, bom humor e carinho.

Um agradecimento especial vai também ao professor da Universidade de Napoli Giorgio Amitrano, meu co-orientador e amigo de sempre, a quem devo muitas das indicações bibliográficas de literatura japonesa, e a inspiração, tanto na pesquisa como na vida profissional.

Aos professores doutores João Vianney Cavalcante Nuto, Ronaldo Costa Fernandes, Ronan Alves Pereira, Tae Suzuki, e Wilton Barroso Filho, membros da banca examinadora, que gentilmente se dispuseram a ler esta tese, honrando-nos com sua presença e certamente valorizando o trabalho com a apresentação de comentários e sugestões.

A meus pais, Lina e Marcello, que já se foram e nunca me deixaram, com seu exemplo de amor e dedicação à família.

A meus filhos Federico, Niccolas e Andrea, por todo o amor que me dispensaram a cada dia desta caminhada, pelo sentido que dão à minha vida e, sobretudo, pela compreensão nas longas horas de ausência.

A meu marido Marco, que admiro profundamente pela sua grandeza, pelo amor, pela cumplicidade e por tudo que construímos juntos em duas décadas de vida comum.

A meu irmão Daniele, pelo carinho constante.

A meus sogros, Maria e José Farani, minha maravilhosa casa brasileira.

Aos meus colegas do Departamento de Teoria Literária, sempre curiosos e dispostos, que me acolheram com muita alegria.

Ao professor André Gomes, coordenador de pós-graduação, pela paciência, compreensão e amizade.

À área de japonês do LET, em particular, o professor Ronan Pereira e a professora Tae Suzuki, pelo estímulo constante e a colaboração preciosa.

A Sugamoto Yasuyuki e Fabio Rambelli, pelos conselhos e afeto.

Ao professor Matsushita Matsuhiko, da Universidade Meiji de Tóquio, pela generosidade e disponibilidade em enviar todos os textos em japonês deste trabalho, que seriam de difícil aquisição no Brasil.

Às professoras Maria Teresa Orsi e Kazuko Nakayama, minhas mestras.

A Ana Márcia, da Biblioteca da Fundação Japão de São Paulo, pela competência e pela ajuda.

Aos funcionários da Secretaria do Departamento, pela disponibilidade e ajuda preciosa, com consideração e carinho.

A minha amiga Gislene Barral, indispensável, competente e carinhosa, um milagre na minha vida.

A Laura, minha irmã de coração.

A todos os amigos que estiveram ao meu lado durante esta jornada, enriquecendo minha vida com alegria e me dando apoio.

## RESUMO

O Prêmio Nobel, conferido pela primeira vez ao Japão em 1968, com a escolha de Kawabata Yasunari, representou para a literatura japonesa um marco entre um passado de marginalidade cultural, de um Japão considerado “periférico” e “exótico” em relação à Europa e Américas, e um presente de inserção e integração em nível internacional. Considerando que o Nobel existia há 67 anos, tratava-se de um prêmio tardio para uma literatura de extraordinária riqueza como a japonesa, mas, ao mesmo tempo, era o reconhecimento de o Japão pertencer ao mundo da cultura, e por esta razão, assumiu um significado simbólico muito além do real prestígio do Prêmio. Quando, em 1994, o Prêmio Nobel é conferido também a Ōe Kenzaburō, delineia-se uma situação na qual os dois únicos autores premiados, também testemunhas dos dois únicos momentos em que a literatura (e a cultura) japonesa destaca-se em uma premiação internacional, tornam-se pontos de referência pelo fato de representar realidades e visões culturais diferentes, às vezes antitéticas, irrenunciáveis para a formação da identidade da literatura japonesa (uma formação provocada pelo contato com o “Outro”). Uma comparação entre os dois autores foi inevitável, como o mesmo Ōe tem demonstrado, quando escolheu fazer um discurso em que polemizava com Kawabata... É um caso único da história do Nobel que contrapõe duas *Weltanschauung* muito diferentes: a Beleza *versus* Ambiguidade, a Evasão na tradição contra a Ruptura dos paradigmas culturais. Estes são os temas sobre os quais este trabalho propõe-se a refletir.

Palavras-chave: Literatura Japonesa; Ōe Kenzaburō; Kawabata Yasunari; Prêmio Nobel; Beleza; Ambiguidade; Modernidade; Orientalismo; Universalismo.

## ABSTRACT

The Nobel Prize, first awarded in 1968 to Japan, with the choice of Kawabata Yasunari, represented, for Japanese literature, a landmark between a background of cultural marginality – a Japan considered a “peripheral” and “exotic” in relation to Europe and the Americas – and a present of insertion and integration at an international level. Whereas as the Nobel existed for sixty-seven years, it was a prize for a later literature of extraordinary richness as the Japanese, but at the same time, it was the recognition for Japan to belong to the world of culture, and for this reason assumed a symbolic significance far beyond the real prestige of the award. When, in 1994, the Nobel Prize was also awarded to Ōe Kenzaburō, it outlined a situation in which the only two winning authors – also witnesses of the only two times in the literature (and culture) Japanese stands out in an international award – become reference points for the fact of representing different cultural realities and visions, sometimes antithetical, indispensable to the formation of the identity of the Japanese literature (a formation caused by contact with the “Other”). A comparison between the two authors was inevitable, as the same Ōe has shown, when he chose to make a speech in which he polemicized with Kawabata... It is a unique case in the history of Nobel which contrasts two very different *Weltanschauung*: Beauty versus Ambiguity, Evasion in the tradition against Rupture of cultural paradigms. These are the themes on which this thesis proposes to reflect.

**KEYWORDS:** Japanese Literature; Ōe Kenzaburō; Kawabata Yasunari; Nobel Prize; Beauty; Ambiguity; Modernity; Orientalism; Universalism.

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
Capítulo 1 O Romance Moderno no Japão .....	27
1.1 Definições .....	27
1.2 O início da Modernidade.....	31
1.3 Modernidade e romance .....	32
1.4 Os primeiros experimentos literários .....	35
1.5 O retorno ao Japão .....	36
1.6 O shishōsetsu.....	38
1.7 A Época Taishō .....	40
1.8 A literatura proletária .....	42
1.9 A literatura feminina .....	43
1.10 O nacionalismo na literatura .....	46
1.11 A literatura do pós-guerra .....	47
1.12 A literatura da globalização .....	49
1.13 As últimas tendências.....	53
Capítulo 2 Kawabata Yasunari: a beleza entre a tradição e a modernidade .....	57
Capítulo 3 Ōe Kenzaburō e a ambiguidade de um país em crise.....	77
Capítulo 4 Os discursos.....	99
4.1 <i>A Beleza do Japão e Eu</i> , de Kawabata Yasunari .....	99
4.2 <i>A Ambiguidade do Japão e Eu</i> , de Ōe Kenzaburō.....	113
Capítulo 5 Crítica aos discursos .....	123
5.1 A Beleza e a Ambiguidade.....	129
Conclusão.....	153
Referências.....	157
Obras literárias .....	157
Apêndice 1 – <i>A Beleza do Japão e Eu</i> , de Kawabata Yasunari (美しい日本の私 Utsukushii Nihon to Watakushi).....	167
Apêndice 2 – <i>A Ambiguidade do Japão e Eu</i> , de Ōe Kenzaburō (あいまいな日本 と私 Aimagina Nihon to Watakushi) .....	185

## ADVERTÊNCIAS

O sistema de transcrição do japonês para o alfabeto romano aqui seguido é o Hepburn, que se baseia no princípio geral de que as vogais são pronunciadas como em português e as consoantes como em inglês.

Os nomes pessoais são escritos conforme a utilização em japonês: primeiro o sobrenome e depois o nome.

Todos os termos em japonês são escritos no masculino.

As traduções dos textos, à exceção de locais diferentemente especificados, são da autora desta tese.

Optou-se por não utilizar os ideogramas nos nomes próprios e nos títulos das obras em trechos da tradução dos discursos.

## PERIODIZAÇÃO DA HISTÓRIA JAPONESA

Meados do século VI-710	Período Asuka (飛鳥)
710-794	Período Nara (奈良)
794-1185	Período Heian (平安)
1185-1333	Período Kamakura (鎌倉)
1333-1568	Período Muromachi (ou Ashikaga) (室町) (足利)
1568-1600	Período Azuchi-Momoyama (阿須地- 桃山)
1600-1867	Período Tokugawa (Edo) (徳川)
1868-1912	Período Meiji (明治)
1912-1926	Período Taishō (大正)
1926-1988	Período Shōwa (昭和)
1989-	Período Heisei (平成)



## INTRODUÇÃO

Cada Nação tem a responsabilidade de desvendar-se ao mundo. A ignorância deveria ser considerada quase um crime político, é pior que a morte e nunca é esquecida pela história do homem. Os povos deveriam divulgar o seu lado melhor que pertence à grandeza da sua alma e que é a sua riqueza, a qual supera as necessidades imediatas e exclusivas e reconhece a própria responsabilidade em remeter um convite cultural e espiritual ao resto do mundo... O Japão criou uma civilização que é perfeita na sua forma e desenvolveu um senso estético que vê claramente a verdade na beleza e a beleza na verdade.

(Rabindranath Tagore)<sup>1</sup>

Em 1968, na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura conferido pela primeira vez a um japonês, o escritor Kawabata Yasunari (川端康成) pronunciou um discurso com o título *A Beleza do Japão e Eu* (美しい日本の私 *Utsukushii Nihon to Watakushi*)<sup>2</sup>. Kawabata, famoso por sua eloquente representação do lirismo e do romantismo tradicional japonês em um contexto repleto de angústia e tristeza, celebra os poetas e monges budistas medievais do Japão, como Saigyō, Dōgen, Myōe e Ikkyū. Ele é particularmente apaixonado pela vívida apreciação da natureza que inspira os seus escritos.

Nesses escritos, a natureza é representada por meio de “elementos do profundo e misterioso, do sugestivo e do evocativo” (KAWABATA, 1969, p. 44-45). Kawabata concluiu o discurso explicando que os seus próprios trabalhos, muitas vezes recebidos pela crítica como expressão de niilismo, na verdade refletem o Vazio (虚無 *kyomu*), ou o Nada (無 *mu*) do Japão e do Oriente, que não são a mesma coisa no Ocidente, mas sim o contrário: “um universo espiritual onde todas as coisas comunicam, transcendendo os obstáculos, e se movimentando livremente” (*Id.*, p. 41).

---

<sup>1</sup> “It is the responsibility which every nation has to reveal itself before the world. Obscurity should be considered almost as a national crime; it is worse than death and is never forgiven by the history of man. The people must bring out the best in them which belongs to the magnanimity of their soul which is their wealth that exceed their immediate and exclusive needs and recognizes its responsibility to send cultural and spiritual invitation to the rest of the world... Japan has given rise to a civilization which is perfect in its form, and has evolved a sense of sight which clearly sees truth in beauty and beauty in truth” (*Apud* KAWABATA, 1969, p. 53-4. Tradução desta Autora).

<sup>2</sup> *A Beleza do Japão e Eu* (*Utsukushii Nihon to Watakushi*) foi o discurso pronunciado por Kawabata na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel em 1968. Em 16 de dezembro daquele mesmo ano, esse discurso foi publicado simultaneamente nos maiores jornais diários do Japão. Em seguida saiu no volume intitulado *Utsukushii Nihon no Watashi, Sono Josetsu* (Introdução de *A Beleza do Japão e Eu*), Kōdansha, 1969, junto com a tradução em inglês de Edward Seidensticker: *Japan The Beauty and Myself*. Após a morte de Kawabata, foi incluído na coletânea *Take no Koe, Momo no Hana* (*Vozes de Bambu, Flores de Pêssego*), Shinchōsha, 1973, e em KYZ 1969-74.

Desta forma, Kawabata associa a perspectiva dos seus esforços literários ao espírito essencial japonês pré-moderno e ao misticismo oriental. Conceitos esses profundamente inseridos nas artes literárias tradicionais e no sentimento religioso, que continuam incompreensíveis ao olhar “orientalista” do observador moderno ocidental, o qual projeta categorias que separam o ser do nada, e a presença da ausência.

Como já indicado pelo título do discurso, Kawabata concentra-se sobre questões estéticas, omitindo qualquer consideração de caráter, não só político, como social e histórico. Ao mesmo tempo, segundo o professor Giorgio Amitrano (2011, p. 333-341),

exclui atentamente qualquer elemento de contraste, crítica ou autocrítica. O Japão é, portanto, apresentado nos seus aspectos mais irrepreensíveis: hierático, elegante, estilizado, enigmático, e um carisma sóbrio e tranquilo. Uma imagem enfatizada no plano visual pelo traje de Kawabata: um quimono tradicional, preto, como um mestre de cerimônia do chá<sup>3</sup>.

É exatamente graças a esse “hipertexto”, se assim podemos definir essa forma de participar da cerimônia, que Kawabata contribui, além de sua obra, para se transformar em um clássico da literatura universal. É difícil imaginar o que poderia significar para um escritor japonês esse reconhecimento internacional em 1968. Não apenas o Prêmio Nobel gozava de um prestígio internacional superior ao de hoje, como nenhum escritor japonês havia recebido esse Prêmio em setenta anos de sua existência. Uma exclusão que sancionava a posição periférica do Japão na cultura mundial.

A entrega do Prêmio Nobel a um autor japonês constituía o fim dessa exclusão: o reconhecimento de um talento literário, mas também o fim de um isolamento político. Apresentar-se à cerimônia era como representar a estreia do Japão na cena mundial após a derrota na guerra. Sabe-se que, de fato, Kawabata, consciente do papel que estava representando, teve muita dificuldade para escrever o seu discurso. Conseguiu concluí-lo apenas poucos minutos antes do início da cerimônia de premiação, deixando Edward Seidensticker, o tradutor, extremamente aflito (GESSEL, 1993, p. 190). Todavia, o texto não reflete as indecisões e a ansiedade do autor, e resulta em uma harmonia e perfeição raras.

Uma geração mais tarde, em 1994, outro famoso escritor, Ōe Kenzaburō (大江健三郎), recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e, naquela ocasião, criticou Kawabata e outros

---

<sup>3</sup> “Esclude attentamente qualsiasi elemento di contrasto, critica o autocritica. Il Giappone é, de conseguenza presentato nei suoi aspetti più irreprensibili: ieratico, elegante, stilizzato, enigmático, e um carisma sóbrio e tranquillo. Um’immagine enfatizzata sul piano visuale dall’abito di Kawabata: um kimono tradizionale, nero, come um maestro della cerimonia del te.” (Tradução desta Autora).

romancistas modernos japoneses com um discurso intitulado *A Ambiguidade do Japão e Eu* (あいまいな日本の私 *Aimaina Nihon no Watakushi*).

Renomado por sua atitude crítica em relação à sociedade japonesa moderna, Ōe fala do texto pronunciado por Kawabata vinte anos antes como “adornado de uma beleza ambígua” (ŌE, 1995d, p. 110). Ele coloca em questão e, de modo mais geral, procura minar e reorientar a compreensão da tradição japonesa como foi apresentada por Kawabata.

O posicionamento de Kawabata é bastante direto e vigoroso em relação às alusões ao período clássico. Porém, segundo Ōe, enfatizando elementos inefáveis e imperscrutáveis ao olhar ocidental, Kawabata quis ser voluntariamente ambíguo. Isso significa que ele quis se dissimular na aura de um Japão idealizado e antiquado, em um esteticismo acumulado com o tempo, evitando, dessa forma, comunicar-se tanto com sua plateia internacional como com seu povo. Ōe afirma que, evocando “a beleza” contida nos poemas japoneses clássicos, ironicamente o mesmo Kawabata estava sabendo que aquele Japão não existe e, de alguma forma, que ele mesmo não pertencia mais àquele mundo. Estava falando apenas do fruto da sua imaginação, da sua ideia de beleza. E assim fazendo, ele fechou-se ao mundo real e cortou as relações com todas as pessoas (ŌE, 1995d, p. 113).

É natural, portanto, que a plateia tenha percebido um tom niilista no discurso de Kawabata. Contudo, na conclusão, ele acena brevemente para a essência da filosofia que inspira a sua obra, aquele “nada Zen” que subentende toda a arte japonesa:

Chegamos assim ao nada, ao “vazio” da tradição japonesa e extremo oriental. 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 mergulhada no espírito Zen (*A Beleza do Japão e Eu*).

A crítica referiu-se a uma “estética do vazio” em Kawabata, que é muito diferente do niilismo, pois os dois constituem dois sistemas diferentes entre si, que não possuem a mesma raiz e nem chegam a conclusões parecidas. O “vazio” é, de fato, no Oriente extremo, principalmente um instrumento de investigação espiritual e de busca ontológica. É a forma com a qual o pensamento individual pode se anular deixando emergir o “coração das coisas”. Ou seja, o vazio seria a forma de perceber a realidade assim como ela se apresenta, sem interpretações ou limitações (PASQUALOTTO, 1992).

Em uma conferência proferida um ano antes do recebimento do Prêmio Nobel, Ōe já tenta explicar o que Kawabata entendia, apontando o seu aspecto ambíguo:

A imagem que Kawabata refletia era sem dúvida a de um niilista. Todavia, na mente de Kawabata, naquela *Beleza do Japão e Eu* – o vazio existia em função da sua

encarnação de Beleza: da própria Beleza. E a mensagem que ele estava querendo transmitir no final era que não há espaço para o niilismo se inserir nos laços que ligam a interioridade do escritor ao que ele chama de *A Beleza do Japão e Eu*. Ele queria também dizer que não há espaço para a Europa ou para os Estados Unidos no seu Universo estético (Ibid., p. 318)<sup>4</sup>.

Ao mesmo tempo, o desejo de Kawabata de prestar uma homenagem ao enriquecimento recebido pelo seu passado literário parece colocá-lo no papel de defensor do estilo tradicional e das funções que a literatura exerce na cultura japonesa. Todavia, assumindo essa posição, ele estava consciente da própria distância em relação ao passado, como havia ocorrido, por outras razões, com escritores como Nagai Kafū (永井荷 1879-1959) ou Mori Ōgai (森鷗外 1862-1922). O distanciamento das próprias tradições deu-lhe a consciência do processo necessário para lhe permitir adaptar as tradições aos seus objetivos particulares (RIMER, 1978, p. 165).

Para Ōe, os tons niilistas de Kawabata residem exatamente na sua recusa em se confrontar com a realidade contemporânea, declarando, ao mesmo tempo, não deixar que o niilismo ocidental afete a própria relação com aquela “Beleza do Japão” (HEINE, 1995, p. 8).

Trinta anos separam Kawabata e Ōe. Contudo, este último não se reconhece no esteticismo de Kawabata nem naquele dos poetas clássicos ou monges Zen:

Não acho nada bonito no Japão contemporâneo. Simplesmente não acho. Ao menos, o Japão que tenho observado e vivido. Assim, se eu tivesse que imitar Kawabata ao dar um título ao meu discurso, escolheria: “Eu e o Meu Japão Duvidoso”<sup>5</sup>. Ou talvez vocês achassem melhor: “O Japão, o Duvidoso e Oh no, Kenzaburō!” (ŌE, 1995, p. 318)<sup>6</sup>.

No discurso pronunciado pelo recebimento do Prêmio Nobel, Ōe afirma que o tom niilista de Kawabata e, por extensão, o de toda a tradição japonesa, são fundamentalmente ambíguos (*aimai* あいまい em japonês). Em seguida, ele relata as múltiplas implicações do termo *aimai*, que inclui ambíguo, vago e obscuro, os quais subentenderiam o discurso de Kawabata, embora na sua literatura ele seja capaz de escrever com intensa clareza. Portanto, a

<sup>4</sup> “The image that Kawabata projected was, and remains, undoubtedly that of a nihilist. But, in Kawabata’s mind – in his “Japan, the Beautiful, and Myself” – an “emptiness” or “nothingness” did exist as an embodiment of beauty: of beauty itself. And the message he was trying to convey in those closing lines was that there was no room, to begin with, for Western nihilism to weasel its way into the bond that united his very being to what he called “Japan, The Beautiful, and Myself.” He was also saying that there was no room for Western Europe or the United States in his aesthetic world.” (Tradução desta Autora).

<sup>5</sup> Na palestra proferida em 1993, um ano antes do recebimento de seu Prêmio Nobel, o autor usa o termo *dubious* no lugar do que chamará *ambiguous*.

<sup>6</sup> “I find nothing beautiful in contemporary Japan. I simply don’t. At least not in the Japan I have seen and lived through. So, if I were to emulate Kawabata in giving my speech a title, I would call it: “Japan, the Dubious, and Myself.” Or perhaps you are thinking that the title ought to be: “Japan, the Dubious, and Oh no, Kenzaburō!” (Tradução desta Autora).

obra de Kawabata seria ambígua porque assimila a própria ambiguidade estética e linguística japonesas.

Outra acepção do termo *aimai* indica uma incerteza e uma instabilidade que refletiriam uma ambivalência inconsciente ou uma incapacidade de aproximação com o mundo real por parte do escritor. Todavia, o objetivo da crítica desconstrutivista do discurso de Ōe sobre a falta de uma discussão acerca do significado do tradicional na sociedade contemporânea japonesa não é apenas direcionado a Kawabata. Ela diz respeito, também, à síndrome que afeta uma grande parte dos autores modernos, como também o povo japonês em geral, os quais têm se deixado enganar pela ambiguidade que os intelectuais criaram (SNYDER; GABRIEL, 1999, p. 6).

Segundo Ōe, escritores como Mishima Yukio (三島由紀夫), Natsume Sōseki (夏目漱石) ou Abe Kōbo (安部公), lidos no mundo inteiro, nunca procuraram comunicar profundamente aos leitores estrangeiros o significado do Japão ou do ser japonês. Ao contrário, contentaram-se em fortalecer os padrões de interesse do próprio país ou de se esconder atrás de uma imagem de vacuidade e de mistério. Entre as consequências dessa posição dúbia no período pós-bélico dentro da sociedade japonesa, encontramos, por exemplo, as numerosas complacências acerca da necessidade de recompensar outros povos asiáticos pelos crimes cometidos pelo exército japonês durante a Guerra do Pacífico. E também a marginalização de indivíduos e comunidades fora da corrente tradicionalista (ŌE, 1995, p. 118).

Uma implicação das críticas de Ōe, especialmente se analisadas em sobreposição ao discurso de Kawabata, refere-se mais propriamente à esfera intelectual e literária japonesa. A “ambiguidade”, nesse sentido, refletiria dois aspectos subjacentes à discussão sobre o Japão, que, por sua vez, desdobram-se em dois sentidos diferentes. Um dos aspectos seria representado por duas facções intelectuais, separadas por impoções opostas: de um lado, os escritores e pensadores do século XX, como Kawabata, Mishima Yukio (三島由紀夫 1925-1970) e Yanagita Kunio (柳田國男 1875-1962), entre outros, os quais afirmam a prioridade do tradicionalismo na interpretação das bases da cultura japonesa; e, do outro, aqueles intelectuais, sempre mais numerosos, aos quais podemos atribuir uma perspectiva pós-moderna. Esses últimos, como o filósofo Asada Akira, profundamente céticos em relação ao tradicionalismo, consideram-no nada mais do que uma aparição, uma fantasia coletiva gerada por uma visão sócio-político-nacionalista (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 1989, p. 273 e segs.).

O segundo aspecto da “ambiguidade”, que é inerente ao primeiro, consiste no fato de que existe um duplo sentido de crítica e afirmação, ou de refutação e valorização, na interação entre a perspectiva tradicional e aquela pós-moderna no discurso sobre o Japão. Isto é, a qualidade ambígua da relação entre o tradicional e o pós-moderno pode ela mesma ser considerada dúbia, de modo que observamos uma duplicidade dúbia ou dois aspectos da ambiguidade. Ōe critica a falsa retórica de Kawabata, o qual provavelmente consideraria essa crítica como parte de uma errada interpretação moderna da tradição<sup>7</sup>.

As obras tão distantes de Ōe Kenzaburō e Kawabata Yasunari pertencem ao conjunto da literatura mundial.

“Kawabata escreveu sobre o *belo Japão*. Ōe, sobre a angústia do Japão, que é a mesma de toda a humanidade contemporânea” (KATO, 1995, p.79)<sup>8</sup>. Na literatura do pós-guerra, Kawabata criou um espaço reservado de beleza sensual e de recuperação da tradição literária. E, sobretudo,

com Kawabata, pela primeira vez, o Japão entra no círculo dos Prêmios Nobel da Literatura. Essencial para a decisão foi o fato que, como escritor, ele oferece uma consciência cultural, moral e estética a um talento artístico único. Dessa forma ele contribuiu para criar uma ponte espiritual entre Ocidente e Oriente<sup>9</sup>.

Ao contrário, o Prêmio Nobel de 1994 concedido a Ōe Kenzaburō simboliza a libertação do *exotismo* e o reconhecimento do esforço de muitos intelectuais japoneses da sua geração para a expansão do horizonte literário e a criação de um espírito crítico moderno no Japão. De fato, os temas tratados na sua obra são próprios da sociedade do pós-guerra. Abrangem as memórias coletivas da sua terra, mas também a sua individualidade e sua história familiar. Em suma, eles surgem da “questão pessoal” da sua experiência de guerra e incluem o trauma da bomba atômica de Hiroshima, os mitos da sua infância em um vilarejo nas ilhas do sul do Japão, e a vida com um filho especial. Escrever sobre esses temas significa, tanto para o escritor como para o leitor, criar uma conexão entre circunstâncias específicas e

---

<sup>7</sup> A relação entre tradição e pós-modernidade foi amplamente debatida no mundo acadêmico nos anos 1990 e mereceria uma discussão à parte. Esta tese se exime desse debate e remete à bibliografia seguinte: HEINE, Steven; WEI, Hsun Fu. 1995. *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. New York: State University of New York; e MIYOSHI, Masao; HAROOTUNIAN, H. D. 1989. *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press.

<sup>8</sup> “Kawabata wrote of *Beautiful Japan*; Ōe writes of Japan’s anguish, and thus of the anguish of all contemporary humanity.” (Tradução desta Autora).

<sup>9</sup> “With Kawabata, Japan enters the circle of literary Nobel Prize-winners for the first time. Essential to the forming of the decision is the fact that, as a writer, he imparts a moral-esthetic cultural awareness with unique artistry, thereby, in his way, contributing to the spiritual bridge-building between East and West” (ODELBERG, 1969. Tradução desta Autora).

uma visão universal. Ou melhor, isso significa abrir um mundo individual, especial e concreto para um horizonte universal (KATO, 1979, p. 79).

Muitos intelectuais japoneses que vivenciaram a Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra mantiveram uma posição crítica em relação à sociedade japonesa e ao poder do Estado. No que diz respeito a muitos assuntos, as críticas não representam necessariamente a maioria das posições, todavia, Kato Shuichi, por exemplo, se pergunta se existe democracia sem críticos do poder. São os escritores como Ōe que garantiram a democracia e a existência de um Japão intelectual (*Ibid.*).

A autocrítica foi um aspecto dominante do pensamento japonês no pós-guerra, cujo objetivo era buscar estabelecer uma identidade nacional. Mas uma vez que o Japão se tornou completamente moderno, a situação mudou. O mesmo Ocidente hoje olha a literatura japonesa e o Japão não mais como uma entidade particular e isolada. O Prêmio Nobel conferido a Ōe em 1994 não representa um reconhecimento nacional, mas pessoal, que sanciona o fim de um isolamento cultural que durou 120 anos.

Analisar qualquer expressão artística de uma cultura tão distante como a do Japão nos impõe um exercício de método a fim de não incorrer nas amarras do velho orientalismo que colocava o Ocidente como parâmetro absoluto de valores culturais (SAID, 2003). O Outro, aqui considerado, é um país distante geográfica e culturalmente, cuja relação com o resto do mundo, ou melhor, com o Ocidente, é historicamente muito complexa e fundamental. De fato, a identidade do Japão dos últimos 150 anos definiu-se a partir da oposição binária Oriente/Ocidente. A evolução dessa relação foi marcada por três momentos históricos importantes, a começar pelo ano de 1868, o início do período Meiji (明治 1868-1912), que é também considerado o início da modernidade após dois séculos de isolamento do mundo e de governo feudal. As reformas realizadas em todos os âmbitos da sociedade, política, ciência, tecnologia, envolveram, em um segundo momento, também a cultura, e trouxeram como consequência uma perda de identidade e uma crise do sujeito que terá importantes implicações na esfera literária e no desenvolvimento do romance. Trata-se de fase histórica de cesura com o passado que se reflete naquela que Washburn define como “a obsessão pelo moderno” (WASHBURN, 1995), e que se traduz antes de tudo na urgência de fixar os limites e os confins da tradição. Isto significa a criação, ou a reformulação do cânone, necessária a uma exata definição do que é “moderno”.

O final da Segunda Guerra Mundial representou para o Japão a sua primeira derrota histórica e a experiência da Ocupação Americana. Culturalmente falando, o Japão

viveu a fase definida como “America’s Japan”, ou seja, um país fortemente influenciado pelos Estados Unidos, quase uma colônia do Ocidente.

A contextualização do romance do pós-guerra torna-se crucial para entender o período em que se insere a segunda fase da atividade literária de Kawabata Yasunari e o surgimento da obra de Ōe Kenzaburō. Para ambos, a modernização é um processo caracterizado por um forte senso de descontinuidade com o passado que leva a uma laceração cultural pela necessidade de preservar uma identidade que encontra as suas raízes naquela mesma tradição que os intelectuais do início do século haviam renegado.

Finalmente, os anos 1990, com a queda do muro de Berlim, e o fim da Guerra Fria, marcam a fase definida como “Japan’s Japan” ou “Japão japonês”. O país torna a ser protagonista e fazer parte dos processos de globalização, graças ao seu desenvolvimento econômico. Até esse período, o país se caracterizou como potência econômica que exportava tecnologia, mas não exercia uma influência cultural sobre o mundo. Ao contrário, culturalmente, continuava dominado pelo Ocidente. Pertencia ao Primeiro Mundo quanto a desenvolvimento e riqueza, mas ainda fazia parte do Terceiro Mundo pela sua origem asiática.

Essa ambiguidade é enfatizada pelo próprio Ōe, quando fala da sua ideia de Japão contemporâneo:

Após 120 anos de modernização que se seguiram à abertura do país<sup>10</sup>, o Japão de hoje parece lacerado por dois tipos opostos de ambiguidades. Essas ambiguidades se manifestam de várias formas, tão evidentes e fortes a ponto de criarem lacerações em uma nação inteira e no seu povo. As mesmas que eu vivo em primeira pessoa, como escritor que leva em si os seus signos profundos. A modernização do Japão direcionou-se ao aprendizado e à imitação do Ocidente, embora o país seja parte da Ásia e mantenha firmemente a própria cultura tradicional. Este conceito ambíguo de progresso tem levado o país a assumir ele mesmo o papel de invasor da Ásia, isolando-o das outras nações asiáticas, não só politicamente, como social e culturalmente (ŌE, 1995, p. 318).

Consequentemente, na sociedade contemporânea existe uma dupla problemática, segundo o autor, ou seja, o problema da identidade do Japão e de seu povo e o problema do escritor japonês que vive o dilema de ser japonês e, ao mesmo tempo, como intelectual, pertencer à cultura mundial.

Qual então seria o papel do escritor e da literatura na sociedade japonesa contemporânea? Segundo Ōe Kenzaburō,

a literatura japonesa deve, com uma resolução firme, decidir se comunicar com os povos da Europa e dos Estados Unidos, aliás, não somente com os povos da Europa

---

<sup>10</sup> Trata-se da restauração Meiji, um movimento que levou à queda do governo do Xogum Tokugawa em 1867, e a subsequente abertura do país ao exterior após séculos de isolamento.



e dos Estados Unidos, mas também com os outros povos da Ásia. Os escritores japoneses precisam contar ao mundo o que é o Japão, quem nós somos realmente... Devem dizer ao mundo, por exemplo, que nenhum japonês hoje pode honestamente ser condescendente com noções tais como *A Beleza do Japão e Eu*<sup>11</sup> (ŌE, 1995, p. 324).

Já em 1961, no início da sua carreira, o escritor declarou concordar com Norman Mailer sobre o fato de que o tema da literatura deveria ser uma viagem de autoexploração (ŌE, 1995, p. 6-39). Aparentemente, isso parecia seguir o caminho da forma literária mais famosa do Japão há mais de um século, o “romance do eu” (*shishōsetsu* 私小説)<sup>12</sup>. Contudo, o mesmo Ōe se distanciou dessa afirmação alegando que essa forma de romance se torna demasiadamente limitada, reduzindo o papel de escritor a simples cronista de acontecimentos banais (ŌE, 1995, p. 97). Segundo Adriana Boscaro, Ōe aceita entender o romance como uma viagem de autoexploração, e, ainda, sustenta firmemente a potencialidade criativa e metafórica da imaginação. A imaginação é, segundo ele, indispensável para reler a realidade, e, portanto, torna-se uma das palavras chave de seu vocabulário. Mas, ao mesmo tempo, deixa claro que a imaginação não pode ser separada das experiências pessoais, por mais dramáticas e privadas que elas possam ser (BOSCARO, 1999, p. 11).

No primeiro capítulo deste estudo, propõe-se uma análise histórico-literária do romance japonês a partir do período Meiji (1868-1912), interpretado como ruptura com o passado, que se reflete no que Washburn define como “a obsessão pelo moderno” (WASHBURN, 1995, p. 3). Será dedicada particular atenção ao forte senso de descontinuidade que acompanha os processos de modernização do Japão e que se traduz antes de tudo na urgência de fixar os limites e os confins da tradição. Isto significa a criação, ou a reformulação do cânone literário, necessária a uma exata definição do que significa ser “moderno”. Enfatiza-se a construção, pelos autores japoneses do pós-guerra, de uma identidade moderna por meio da narrativa. O capítulo, longe de ser uma exaustiva incursão pela história da literatura japonesa, se aterá apenas a fornecer algumas informações importantes sobre suas tendências gerais, que se tornarão úteis para contextualizar os autores tratados nesta tese.

O capítulo 2 apresenta a tradução integral e inédita no Brasil dos dois discursos pronunciados pelos autores na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel. Considerados

---

<sup>11</sup> “Japanese literature must, with firm resolve, determine to communicate with people of Europe and the United States; no, not just with Europe and the United States, but with the other peoples of Asia as well. Japanese writers need to tell the world what Japan is, who we really are... we should let the world know, for example, that no Japanese today can honestly rest complacent with such notions as “Japan, the Beautiful, and Myself.”

<sup>12</sup> Cf. capítulo 1, item 6 desta tese.

verdadeiros exercícios literários, esses textos representam o ponto de partida mais apropriado para se aproximar do estilo particular e da visão do mundo dos dois escritores. Neles, de fato, Ōe e Kawabata tentam resumir os princípios básicos da própria arte, bem como as influências recebidas e a relação com o Japão. Na verdade, a ideia de explicar a própria obra a partir da tradição cultural japonesa veio talvez a Kawabata, talvez a partir da motivação com que lhe foi dedicado o Prêmio Nobel: “Pela maestria narrativa que com grande sensibilidade expressa a essência da alma japonesa”<sup>13</sup>.

Para Kawabata, a visão estética tradicional mostra-se fundamental nas escolhas estilísticas, embora no discurso ele evite atentamente uma discussão acerca dos valores que tanto admira. Ao contrário, ele fornece uma seleção de determinados princípios que considera importantes e que são relacionados ao Zen budismo e à criação poética japonesa. A admiração de Kawabata pelos clássicos literários do passado e o fato de que tenham uma importância para ele como modelos literários estão claros nas afirmações do discurso:

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 da beleza. 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), no âmbito do romance, os *Contos de Ise*, a *História do Príncipe Esplendente* (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu (970?-1002), o *Makura no Sōshi* (*Livro de Cabeceira*) de Sei Shōnagon (nascida talvez em 966, os últimos documentos são de 1017). Criou-se, dessa forma, uma tradição estética que não somente influenciaria a literatura posterior por quase 800 anos, mas a dominaria. 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 constituídas por clássicos da literatura Heian, entre os quais o *Genji Monogatari* acredito seja 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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

À parte as poucas referências às suas obras, como *O País das Neves* (1937), que lhe proporcionou o Prêmio, ou *Mil Tsuru*<sup>14</sup> (1952), todo o discurso é dedicado à história espiritual e estética do Japão e à sua ligação com o budismo Zen.

<sup>13</sup> “For his narrative mastery, which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind.” Disponível em: <[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata.html?print=1](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata.html?print=1)>. Acesso em: 10 out. 2010.

<sup>14</sup> Os dois romances foram publicados no Brasil pela editora Estação Liberdade.

Mais de vinte anos antes, diante da destruição de um país derrotado na guerra, Kawabata havia escrito:

Não posso me sentir já morto porque nunca me dei conta de que minha vida começou. Tudo o que me resta é voltar, na solidão, às raízes da antiga terra. A partir de agora, como convém a um morto, não escreverei mais uma só linha sobre nada a não ser a beleza do Japão<sup>15</sup> (KAWABATA, 2002, p. 14).

No discurso de Ōe Kenzaburō, que ele intitulou *A Ambiguidade do Japão e Eu* (*Aimaina Nihon no Watakushi*), encontramos uma referência clara e intencional ao discurso de Kawabata: *A Beleza do Japão e Eu* (*Utsukushii Nihon no Watakushi*). Todavia, como ele mesmo explica,

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<sup>16</sup>. Uso a palavra “vago” como equivalente da palavra japonesa *aimaina*, uma palavra aberta a várias interpretações. O tipo de “vacuidade” adotada, creio que de propósito, por Kawabata, já é implícita no título e estritamente relacionada com a função da partícula *no*<sup>17</sup> (literalmente *of*) que liga “eu” e “a Beleza do Japão”.

O título está, antes de tudo, indicando “eu como parte da beleza do Japão”; neste caso, a partícula *no* indica a relação do nome que a segue com o nome que a antecipa, no sentido de posse ou apego. Mas pode também ser entendida como “o Belo Japão e eu”. Neste caso, a partícula liga os dois nomes em oposição, como aparece na tradução inglesa proposta pelo professor Edward Seidensticker, um dos mais eminentes especialistas americanos de literatura japonesa. A sua hábil tradução – “Japan, the Beautiful, and Myself” – é digna de um *traduttore* (tradutor) e não de um *traditore* (traidor)<sup>18</sup>.

Através desse título, Kawabata insere um misticismo totalmente particular, japonês, também difundido em geral na filosofia oriental. Com “particular”, refiro-me à relação com a esfera do budismo Zen. Embora fosse um escritor do século XX, Kawabata fazia próprio um pensamento como o que se encontra nos poemas dos monges Zen medievais. A maioria desses poemas trata da impossibilidade de expressar a verdade através das palavras. Segundo eles, não podendo presumir que as palavras venham em nossa direção, temos de simplesmente nos abandonar a elas, entrar em tais palavras fechadas, sem a pretensão de compreendê-las ou de nos simpatizar com elas (ŌE, 1995).

Ōe elogia a coragem de Kawabata, que, no final de um longo percurso literário, confessa publicamente a sua “fascinação com poesias que recusam qualquer compreensão”,

<sup>15</sup> “Non posso sentirmi già morto solo perché non mi sono mais accorto che la mia vita fosse cominciata. Tutto quello che mi rimane é fare ritorno, in solitudine, all’antica terra. Da questo momento, come si conviene a um morto, non scriverò più una sola riga su nulla che non sia la triste Bellezza del Giappone”. (Tradução desta Autora).

<sup>16</sup> O autor usa o termo japonês *aimaina*, o qual corresponde à tradução inglesa *vague*, palavra que, em seguida, citará no texto diretamente em inglês.

<sup>17</sup> *No*, em japonês, corresponde ao genitivo.

<sup>18</sup> *Traduttore e traditore* em italiano no texto.

mas admite se sentir mais próximo de William Butler Yeats, o qual, afirma ele, influenciou toda a sua obra. Como declarou William Blake, a literatura de Yeats é preciosa porque “destinada à consciência humana contra o fanatismo destruidor” (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

Na verdade, as influências literárias na obra de Ōe não se limitam aos nomes citados no discurso. Poucos escritores japoneses assimilaram tão profundamente as obras de autores ocidentais como base teórica da própria escrita. Só para citar alguns nomes: Victor Turner, Mikhail Bakhtin, Erik Erikson, Jean- Paul Sartre. E, ainda, as inúmeras menções a poetas e escritores, como Flannery O’Connor, Milan Kundera, Dante, Calvino. Todos contribuíram para o caráter multiforme e polivalente de sua linguagem (BOSCARO, 1999, p. 9).

Ōe Kenzaburō, portanto, pode ser considerado o porta-voz de uma literatura universal internacionalizada.

Os capítulos 3 e 4 abordarão a vida e a obra de Kawabata Yasunari e Ōe Kenzaburō, respectivamente, enfatizando principalmente os diferentes percursos biográficos e intelectuais que os caracteriza, as experiências da infância, a formação, e a prolífica atividade literária. A análise das obras dos dois autores será abordada em ordem cronológica, embora o trabalho não aponte para uma visão exaustiva das duas carreiras literárias.

Em todos os estágios da vida artística, Kawabata Yasunari e Ōe Kenzaburō foram escritores extremamente prolíficos. Portanto, este trabalho, mais que oferecer uma visão sumária de muitas obras, concentrará a sua atenção nas mais significativas de cada período. Essa escolha se faz necessária, sobretudo ao se tratar de Kawabata, cuja produção de escritos “sérios” foi flanqueada por uma abundante produção comercial destinada principalmente a um público mais amplo ou a um gênero particular, como os contos de tom melodramático e de fácil leitura que saíram publicados em revistas femininas.

Roy Starrs (1998), no seu importante estudo sobre Kawabata, decidiu dividir a carreira literária do autor em cinco grandes períodos: de 1914 a 1925, os anos da formação e do autoconhecimento; de 1920 a 1930, a fase de “experimentação e expansão”, que coincidiu com a influência do modernismo europeu; de 1930 a 1940, ou o “início da maturidade” e o retorno a um estilo tradicional, mesmo que enriquecido pelas experimentações modernistas. Enfim, depois da pausa literária durante a Guerra do Pacífico, iniciou-se o período mais prolífico de Kawabata, ou da “maturidade tardia”. Nesse período, é o estilo de seu famoso “romance lírico” a alcançar os níveis mais altos com *Yama no Oto* (山の音 – *O Som da*

*Montanha*, 1963). Uma divisão bastante convencional, que será repetida neste trabalho, pois permite ilustrar melhor as cinco obras mais importantes do autor.

O quinto e último capítulo deste trabalho visa analisar criticamente os dois discursos escritos pela ocasião do recebimento do Prêmio Nobel, a partir da leitura “metaliterária” de Ōe sobre a postura do colega em relação ao seu legado cultural e suas fontes de inspiração.

Quase trinta anos separam os dois Prêmios Nobel da Literatura japonesa que marcam uma forte mudança nas gerações literárias do Japão e, sobretudo, na posição do país no contexto mundial. Considerando os elementos citados acima, as diferenças entre Kawabata Yasunari e Ōe Kenzaburō são óbvias: a biografia pessoal, a forma de abordar a literatura, a relação com a sociedade, mas, principalmente, as distintas fases histórico-literárias nas quais os dois escritores formaram a própria visão do mundo e da arte. Em suma, é o Japão de antes e depois da Segunda Guerra Mundial.

As obras intertextuais e muitas vezes grotescas de Ōe contrastam com as elegias refinadas sobre um Japão perdido de Kawabata. Essa visão de Kawabata e a sua ligação com certa tradição espiritual japonesa, por sua vez, opõem-se fortemente com a abordagem cosmopolita e complexa de Ōe Kenzaburō. De fato, Ōe termina engajado em uma visão de mundo crítica, contudo, surpreendentemente otimista, e até romântica, como sugere Susan Napier. Ele ainda acredita na escrita como um ato político, que pode mudar o mundo (NAPIER, 1991, p. 13). Ōe fala de um Japão ambíguo com anseio de superar as categorias, ou a oposição moderno-tradição, para criar uma literatura inovadora, de valores humanistas. A função do escritor é, para ele, a de denunciar, por meio da linguagem e da imaginação, as feiuras e os sofrimentos da humanidade, de forma que possa despertar a consciência moral e indicar modelos de vida mais apropriados para as novas gerações:

Como discípulo do humanismo de Watanabe, espero que o meu trabalho de escritor sirva para curar a dor individual de uma época inteira, seja a daqueles que se expressam através das palavras, seja o seu público, como também espero que sirva para curar as feridas das suas almas. Eu disse que me sinto dividido pela ambiguidade do meu ser japonês. Pois bem, é através da literatura que tenho procurado aliviar essa dor (ŌE, 1994, p. 64).

Assim, a literatura não pode ser apartada do imperativo moral, e é isso que Ōe quis afirmar diante da plateia de Estocolmo.

De um lado, portanto, o escritor, repreende seu colega, sobretudo pelo fato de ter escolhido, com seu discurso, esconder-se atrás de uma aura enigmática para evitar explicar a própria obra e o seu contexto histórico ao mundo. Mas, ao mesmo tempo, reconhece a

existência em Kawabata de um estilo particular, cuja ambiguidade é inerente a sua linguagem e a uma visão de mundo profundamente japonesa.

Os objetivos propostos neste trabalho são, em primeiro lugar, apresentar a tradução inédita dos discursos pronunciados pelos dois Prêmios Nobel da Literatura do Japão, que representam um marco na produção literária dos autores, um manifesto das suas escolhas temáticas e estilísticas, e, sobretudo, uma forma de abordar a literatura, a relação com a modernidade e a tradição. A análise dos comentários *vis-à-vis* de Ōe Kenzaburō sobre Kawabata permite ainda mostrar como a ambiguidade que Ōe aponta como uma característica formal da poética do colega pode ser considerada também como uma escolha ideológica ligada ao surgimento do nacionalismo e à manipulação de certos valores japoneses ligados à tradição do Zen budismo por parte de uma elite intelectual dos anos 1930. Desse modo, Kawabata, talvez de forma inconsciente, participaria desse projeto “nacionalista” e “essencialista” japonês, que, ao contrário do niilismo ocidental, associa a “estética do vazio” (STARRS, 1998, p. 177) a uma busca espiritual e ontológica.

Para Kawabata, entretanto, o “vazio” se torna um meio de perceber a realidade de forma natural, sem interpretações nem limitações. Ao mesmo tempo, esse vazio representaria não apenas a característica comum a várias formas de arte do Japão, mas a própria essência da sua obra. Kawabata, portanto, no final de sua vida, renegou, com seu discurso, a sua dívida para com a literatura ocidental e quis se esquivar para uma dimensão a-histórica e a-temporal. Este trabalho sugere que um dos aspectos mais fascinantes da literatura japonesa moderna reside no fato de ela ter conseguido assimilar o conceito de romance moderno ocidental, afirmando o sentimento de respeito e continuidade das suas tradições nativas mais do que aconteceu em outras sociedades. Se é verdade, como afirma Katō Shūichi (1979, v. I, p. 7), que na literatura o velho sempre se une ao novo, e que não existe descontinuidade entre passado e presente, a obra de Kawabata, também, deve ser inserida naquele processo constante de inovação e ligação com o passado que tem caracterizado o desenvolvimento histórico da arte japonesa.

Ao mesmo tempo, graças à lição da geração dos intelectuais do pós-guerra, a literatura japonesa conseguiu desenvolver um novo modelo literário, que, sem renunciar à própria identidade cultural, abriu-se ao contexto mundial e transmite valores universais. Portanto, as obras do segundo Prêmio Nobel Ōe Kenzaburō marcam uma nova fase da história literária japonesa e “oferecem ao leitor a imagem de um outro Japão onde a modernidade e a

tradição se colocam a serviço de um humanismo paradoxal e subversivo”<sup>19</sup> (FORREST, 2012, p. 8).

---

<sup>19</sup> “Les livres de Oé offrent au lecteur l'image d'un autre Japon où modernité et tradition se mettent au service d'un humanisme paradoxal et subversif.” (Tradução desta Autora).

## CAPÍTULO 1 O ROMANCE MODERNO NO JAPÃO

O romance japonês, ou *shōsetsu*, está próximo de completar cem anos. No início sua tendência foi principalmente ocidental a partir do momento em que os escritores se afastaram dos contos e romances tradicionais e buscaram ativamente modernas formas narrativas que se adaptassem à nova Era do Ocidente. Um programa literário emergiu gradualmente: a nova narrativa tentaria tratar da experiência cotidiana das pessoas e seria escrita em uma linguagem coloquial baseada na perspectiva moral da média das pessoas. Um programa impossível, embora hoje, após quase um século, exista um sentimento claro, compartilhado por muitos escritores japoneses, de que o romance, no passado uma arte importada, foi naturalizado com sucesso.

(MIYOSHI, 1974b, p. 9)

### 1.1 DEFINIÇÕES

O termo *literatura*, que deriva do latim *littera*, indica originalmente o meio expressivo, as letras do alfabeto, mas tem redefinido os próprios limites em cada cultura e em cada época histórica. No Japão, *bungaku* (文学 “estudo das letras”) é o termo que normalmente indica os textos literários desde as suas origens. Sua utilização como tradução de “literatura” no sentido de escrita artística, e como expressão japonesa mais apropriada do conceito de literatura da Europa do século XIV, é bastante recente. Apareceu, pela primeira vez, em um texto do crítico Fukuchi Ōchi (福地大内 1841-1906), publicado no *Tōkyō Nichinichi Shinbun* (東京日日新聞) em 1875 (SADAMI, 2006, p. 106). Desde o início, o termo foi usado para indicar tanto o conceito de literatura ocidental quanto a literatura que se desenvolveu no final de 1800 a partir do encontro com o Ocidente, e que é também mais especificamente definida como *kindaibungaku* (近代文学 “literatura moderna”).

É comum que as histórias literárias sejam divididas em períodos, conforme a tradição dos estudos históricos. Assim, também na literatura japonesa, fala-se de literatura *Meiji* (明治 1868-1912), *Taishō* (大正 1912-1926) ou *Shōwa* (昭和 1926-1989). Todavia, essa divisão não serve para fornecer indicações de caráter normativo. A mesma coisa acontece com a distinção entre *kindai* (近代 moderno) e *gendai* (現代 contemporâneo), cujos marcos cronológicos acabam sendo confusos. Em muitas histórias literárias japonesas, a mudança de época é colocada como convenção entre o período *Meiji* e o *Taishō*, mas atualmente o



moderno é por convenção estendido até o fim da Segunda Guerra Mundial<sup>20</sup>. Portanto, *kindai* nos indica não apenas um período da história japonesa que corresponde ao Meiji, à “modernização”, mas também um traço característico da identidade cultural japonesa que transcende à passagem histórica ocorrida com a ocidentalização.

No Japão, o título mais comum das histórias da literatura, *Nihon bungaku shi* (日本文学史), compreende os textos desde as origens. Mas sabemos que o termo *bungaku*, na sua acepção mais ampla, foi utilizado pela primeira vez somente em 1890, para indicar o conceito ocidental de literatura, e também a literatura surgida no Japão no final dos Oitocentos a partir do encontro com o Ocidente e que foi definida como “literatura moderna” (近代文学).

Segundo o crítico Suzuki Sadami (2006, p. 7), essa terminologia é utilizada sem que se dê conta de que se trata de uma convenção, como a ideia ocidental de “século”, por exemplo. Ela não possui fundamento em um contexto não cristão e em culturas que adotam outro cômputo de tempo. Se perdermos de vista a origem histórica dessas convenções, é fácil cairmos em equívocos e distorções. No caso da história da crítica japonesa, o erro foi ter considerado a “literatura moderna” como algo completamente diferente da produção anterior, pelo menos até os anos 1980-90, quando a literatura do período Tokugawa (徳川 1600-1868), também denominado Edo (江戸), começou a ser reavaliada, permitindo-se fixar algumas linhas de continuidade com a literatura anterior. Por isto, acrescenta Suzuki, “o nosso presente nos impõe uma reavaliação fundamental de todos os conhecimentos e os valores que temos recebido” (*Ibid.*, p. 7)<sup>21</sup>.

Muitos críticos têm enfatizado a necessidade de se colocarem entre aspas cada um dos termos “literatura”, “japonesa” e “moderna”, pois essas expressões foram objeto de muitos debates e ainda hoje abertas a discussões. Portanto, cada um dos termos é relativo. Paramos um pouco sobre o conceito de literatura:

O termo *bungaku*, ou seja, *literature*, em inglês, e *littérature*, em francês, significava originalmente “letras”. Se “literatura” significa textos escritos, ou seja, tudo que pode ser expresso em letras, então, pode-se afirmar que se refere a todo o saber e aos sentimentos humanos (*Ibid.*, p. 22)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cf. NAKAMURA, Mitsuo. 1976. *Nenpyō*. In: *Nihon no Kindai shōsetsu*. Tokyo: Iwanami Shōten, p. 210-35.

<sup>21</sup> “Our present demands of us a fundamental reappraisal of all received knowledge and values”. (Tradução desta Autora).

<sup>22</sup> “The term *bungaku*, that is to say, “literature” in English or “Littérature” in French, originally meant “letters” *moji* (文字). To the extent that “literature” means written texts, i.e., whatever can be expressed in letters, it therefore refers to the full extent of human knowledge and feeling”. (Tradução desta Autora).

“Saber” deriva da palavra chinesa *wenxue*. Na China, o conceito tradicional de literatura incluía um grupo muito amplo de textos históricos, filosóficos, religiosos e científicos. A literatura era, portanto, sempre associada a um texto de valor moral, histórico ou didático. De fato, na China a história foi sempre considerada como a mais alta representação da verdade, e, ao contrário, a narrativa era uma espécie de tabu ou um simples entretenimento popular (BIENATI, 2009, p. 10).

A palavra *bungaku* herdou da língua chinesa a ideia confucionista de conteúdo elevado, “alto” e de “conhecimento”. Antes do período Meiji (明治 1868-1912), a “alta” literatura no Japão era representada por textos de prosa e poesia escritos em chinês (*kanbun* 漢文). Os textos escritos em japonês eram, ao invés, considerados “inferiores”, sendo uma produção paralela que se manteve desde as origens da literatura japonesa até o início da modernidade.

A partir da introdução das classificações do saber nas universidades japonesas do período Meiji, a literatura passa a ser considerada distintamente da filosofia e da história. A produção em chinês passa também a ser definida especificamente como *kanbungaku*, enquanto *wabungaku* (和文学) será o termo adotado para a literatura em língua japonesa.

Em seguida, no final do século XIX, o conceito de “literatura nacional”, que deriva da ideia europeia de Estado-Nação, junto com a consciência de uma afirmação do Japão como “nação moderna”, levará a especificar mais a literatura como *kokubungaku* (国文学), expressão na qual *oku* quer dizer “nação”. Isto acontece quando o Japão consolida a própria identidade nacional, e o processo de modernização faz com que surja uma tradição literária particular, que levará à elaboração de um cânone clássico da literatura japonesa. O segundo elemento da expressão, o *bungaku*, os “sentimentos”, sugere que no termo seja incluído tudo que, antes do contato com a literatura ocidental e com os romances dos ‘800, era considerado “baixo”, “vulgar”, ou seja, a ficção.

Em 1885-86, o famoso ensaio de Tsubouchi Shōyō (坪内逍 1859-1935), *Shōsetsu Shinzui* (小説神髓 *A essência do romance*), tradicionalmente considerado o início das teorizações sobre o romance moderno no Japão, propõe uma reforma da literatura japonesa. Segundo o autor, o romance é uma forma de arte e o seu objetivo é retratar a natureza humana a partir de dados reais. A arte é livre de qualquer forma de objetivos didáticos e possui um valor estético autônomo. Não possui mais uma intenção prática, mas seu único objetivo é de dar prazer e alcançar um ideal transcendente de beleza.

A passagem ao realismo e a uma arte autônoma marcou o desligamento das técnicas e temáticas da literatura dos períodos anteriores (*gesaku* 戯作). Em *Shōsetsu Shinzui* (小説神髓), Tsubouchi Shōyō teoriza a necessidade de uma narrativa em prosa japonesa à qual seja reconhecida igual dignidade artística da literatura em chinês e do *waka* (和歌 poesia clássica). E que sua contribuição seja determinante para a difusão do termo *shōsetsu* (小説 romance), como tradução da palavra inglesa *novel*, e diferente das palavras utilizadas anteriormente para indicar os gêneros literários:

Acredito ter entendido qual seja o objetivo verdadeiro do *shōsetsu* e tentarei descrevê-lo nas minhas teorias. [...] Eu proponho desde já o progresso gradual do *shōsetsu* de forma que possa exceder e superar o romance ocidental, e que possamos ver o *monogatari* resplandecer sobre o altar da arte junto com a pintura, a música e a poesia (Tsubouchi Shoyo, *Shosetsu Shinzui*, apud CAPPONCELLI, 2005, p. 101)<sup>23</sup>.

E é interessante notar como a escolha foi feita a partir de uma palavra chinesa, *xiaoshuō*, que originalmente indicava a narrativa fictícia que não fazia parte do clássico *wenxue*. O *shōsetsu*, que se codifica no período Meiji, e que com o tempo desenvolverá outras especificações (*shishōsetsu* 私小説 *rekishi shōsetsu* 歴史小説 *tantei shōsetsu* 探偵小説), tornou-se a forma dominante de narrativa da época moderna e contemporânea.

O conceito de literatura, todavia, continuará mantendo a oposição tradicional entre literatura alta (*junbungaku* 、純文学) e literatura popular (*taishū bungaku* 、大衆文学) (Cf. SEIDENSTICKER, 1966, p. 174-186). Os debates sobre os limites e sobre a natureza da literatura chegaram até recentemente, quando, diante do surgimento da literatura de consumo e dos novos meios de comunicação, muitos intelectuais anunciaram o fim da “alta” literatura (ÔE, 1995, p. 100).

O que se questiona é o próprio conceito de literatura, que hoje se confronta com formas inéditas de uma narrativa que não é mais “livro”, mas *netto shōsetsu* (ネット小説 romance multimídia, hipertextual) ou o *keitai shōsetsu* (形態小説), os romances que se leem via telefone celular. As definições de literatura japonesa que hoje se encontram nos dicionários ressaltam tanto a origem chinesa da palavra *bungaku*, como também uma obra de arte cujo meio é a linguagem, seja poesia, ficção, comédia, ensaios críticos<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “we feel a need to reform our basic conceptual framework, including the way we think and perceive the arts and cultural history of twentieth-century Japan” (Tradução desta Autora).

<sup>24</sup> Cf. o termo *bungaku* no *Dicionário da Língua Japonesa Kōjien* (1988).

Na época contemporânea e na nova cultura de massa, “necessitamos reformar a nossa estrutura conceitual, inclusive a nossa forma de pensar e perceber as artes e a história cultural do Japão do século XX” (MARRA, 2002, p. 188).

## 1.2 O INÍCIO DA MODERNIDADE

O período Meiji (1868-1912) marca o início da modernidade japonesa, também no âmbito literário. Em 1853, os navios do comodoro Perry, da Marinha americana, chegaram à Baía de Uraga e impuseram o fim da política do *sakoku* (鎖国), ou seja, do fechamento ao mundo externo, que havia durado dois séculos, e a abertura ao Ocidente.

Em poucos países a linha de demarcação que dá início ao período “moderno” mostra-se tão evidente como no Japão. A restauração Meiji foi o resultado de processos simultâneos que atuaram por um longo período de tempo. Quando, afinal, estes processos alcançaram o auge, o colapso do velho regime, que havia garantido ao país dois séculos e meio de paz e estabilidade, ocorreu com uma velocidade extraordinária. Em 1867, a estagnação gradual e a desintegração do sistema econômico, a pressão crescente das potências ocidentais e a revolta de quatro grandes feudos, junto com muitos outros fatores, levaram à queda do governo feudal centralizado que havia permanecido nas mãos de uma sucessão de regentes militares da família Tokugawa. O poder político foi cedido em 1867 ao imperador Meiji e aos seus conselheiros (MORRIS, 1962, p. 10).

Nos anos seguintes foi realizado um grande esforço para abolir o feudalismo e tornar o Japão um Estado-Nação centralizado a partir do modelo europeu da época. A estrutura política foi reorganizada rapidamente e logo se desenvolveu uma economia capitalista graças ao impulso de uma tardia revolução econômica. Os velhos costumes e tradições foram desmantelados para deixar espaço ao esforço de modernização, embora na onda de uma “iconoclastia cultural” ocorressem também exageros, como as propostas de adotar a língua inglesa e a religião cristã (MORRIS, 1963, p. 10-11).

O período de modernização e de reforma do país compreendeu toda a sociedade, primeiro os campos políticos, sociais e tecnológicos e, em segundo lugar, também os culturais. “O pensamento da época Meiji havia atravessado em quarenta anos todo o caminho que a história do Ocidente percorreu em três séculos”<sup>25</sup>. (Apud BIENATI, 2005, p. 3). Assim o escritor Sōseki Natsume no romance *Sanshirō* expressa, de forma eficaz, a ideia da mudança e

---

<sup>25</sup> “Il pensiero dell’era Meiji percorreva nel giro di quarant’anni tutta la strada che la storia dell’ Occidente aveva fatto in ter secoli (BIENATI, 2005, p. 3). (Tradução desta Autora).

de rápida transformação que a sociedade japonesa havia realizado, após o longo período de isolamento. Mas o início do Meiji representa também um momento de ruptura com o passado, que se reflete em uma espécie de “obsessão pelo moderno” (WASHBURN, 1995, p. 78).

Em poucas décadas, o Japão tenta recuperar avidamente o tempo perdido e absorver tudo o que vinha do exterior e se tornar um estado moderno do século XIX. Falar do período Meiji, portanto, significa examinar a relação com o Outro no momento em que o Japão amplia o próprio horizonte cultural e ao mesmo tempo significa fixar os limites que conectam a experiência dos 900 japônês com a própria tradição. Descontinuidade do moderno e continuidade da tradição se fundem até chegar a elaborar um sistema original de pensamento: as linhas de continuidade mostram que o passado nunca se perde e que o novo se acrescenta ao velho em uma estratificação que assimila e sintetiza de forma sempre diferente.

Além do mais, como tem ressaltado o crítico Katō Shuichi (加藤周一), a relação dialética com outra civilização é uma característica da história cultural do Japão que veio se formando a partir do encontro periódico com um componente externo que gerou um debate entre a visão nativa e uma visão do mundo estrangeira. Esse foi o caso do budismo, confucionismo, cristianismo ou marxismo. O Japão conseguiu absorver novos valores e sistemas de pensamento por meio de um processo de síntese que é uma constante de seu processo interpretativo (KATŌ, 2000, p. 3-19).

O historiador Konishi Jin'ichi (小西甚一) tem expressado essa ideia falando do desenvolvimento da cultura japonesa como de uma “combinação química” de elementos de origem estrangeira e de elementos autóctones, um equilíbrio sempre variável, dependendo dos componentes dos vários períodos históricos (KONISHI, 1983, p. 25).

No período Meiji, o componente estrangeiro prevalece: é o período de ocidentalização e, portanto, de descontinuidade, que tradicionalmente é considerado como o início da modernidade. Em âmbito literário, isto significa a reformulação do cânone e o início da modernidade literária. Surge, de fato, o “romance moderno”, mesmo que a utilização deste termo, fora dos limites do Japão, necessite de alguns esclarecimentos.

### 1.3 MODERNIDADE E ROMANCE

“Modernidade” é um conceito ocidental, como tantos outros que se costumam utilizar para definir dentro das nossas categorias e conhecimentos as culturas alheias. “Moderno” é um significante que pode não ter a mesma acepção em todos os lugares, pois as

transformações históricas não são sincrônicas e, portanto, a aplicação universal de uma periodização histórica pode ser equivocada ou etnocêntrica. O conceito de “moderno”

é extremamente ambíguo. Isto é verdadeiro não apenas para os japoneses, mas para os ocidentais em geral, os quais confundem, muitas vezes, o “moderno” e o “Ocidental”. No momento em que no Ocidente, como na Ásia, o moderno e o pré-moderno são distintos, eis uma razão pela qual a modernidade deveria ser concebida separadamente da ocidentalização. Todavia, a partir do fato de que as “origens” da modernidade são ocidentais, as duas não podem ser facilmente separadas. É por esta razão que nos países não ocidentais a crítica da modernidade e a crítica do Ocidente tendem a se confundir. Surgem muitos prejuízos por causa disto. Um deles, por exemplo, é que a literatura japonesa, enquanto não ocidental, não é completamente moderna (KARATANI, 1993, p. 192)<sup>26</sup>.

Outro aspecto dessa questão é que, se os conteúdos e os temas das obras não são ocidentais, as obras muitas vezes são definidas como antimodernas. Tanto no Japão como no Ocidente, a crítica tem questionado esta duplicidade do moderno, como um termo relativo a um período da história ocidental ou um conceito universal. Ao mesmo tempo, “moderno” é um conceito central que envolve tanto o passado como o futuro, e que se coloca historicamente entre o pré-moderno e o pós-moderno.

O debate historiográfico no Japão tem reconhecido a modernidade (muitas vezes identificada com a ocidentalização), ou, ao contrário, negou-a em duas perspectivas opostas. Segundo Maruyama Masao (丸山眞男), o Japão é pré-moderno, ou seja, ainda não alcançou a modernidade, ou, segundo críticos mais recentes, é pós-moderno, pois não precisa da modernidade, considerando o fato de que alguns dos seus traços culturais são uma constante da sua história (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 1988, p. 3).

Na literatura, dois são os momentos cruciais relacionados à problemática do moderno: a fase de passagem entre o período Tokugawa (徳川— 1600-1868) e o período Meiji, e a fase entre o início da modernidade e as últimas décadas da nossa época (Heisei 平成 1989 até o presente). O primeiro momento coincide com o período Meiji, a cesura com o passado e o marco zero da modernidade. O segundo momento começa com o surgimento da sociedade de massa e a transformação do texto literário em produto de consumo. Os dois períodos são caracterizados pela negação do passado e a tendência de superá-lo.

---

<sup>26</sup> “is an extremely ambiguous one. This is true, not only for Japanese, but for non Western people generally, among whom the “modern” and the “Western” are often conflated. Since, in the West as well as Asia, the modern and pre-modern are distinct from one another, it stands to reason that modernity must be conceptualized separately from Westerns, but since the “origins” of modernity is Western, the two cannot so easily be separated. This is why in non-Western countries the critique of modernity and the critique of the West tend to be confused. Many misperceptions arise out of this. One, for example, is that Japanese modern literature, because it is not Western, is not fully modern.” (Tradução desta Autora).

Segundo Dennis Washburn, a modernidade é dominada pela ideia da história do pensamento como uma iluminação progressiva. O dilema da modernidade gira em volta desta contradição: como criar descontinuidade, pressuposto para a realização do novo, e ao mesmo tempo, como gerenciar a ligação com o passado para integrar o presente em um novo cânone (WASHBURN, 1995, p. 1-5).

A criação de uma identidade cultural moderna, portanto, implica necessariamente a perda da identidade recebida. Na literatura, o termo “moderno” inclui qualquer narração onde o sentimento individual, seja público ou privado, emerge da consciência de uma descontinuidade cultural (*Ibid.*).

Outro conceito de uso problemático é o de “romance” como tradução do termo inglês “*novel*”. Segundo a crítica ocidental, “*novel*” pode ser utilizado como terminologia *standard* e aplicado para definir obras de literaturas mesmo não ocidentais, a partir do princípio de que a própria experiência cultural pode ser considerada universal.

Segundo Janet Walker, é possível superar as posições de vários estudiosos que não consideram legítima a aplicação do termo “*novel*” às literaturas não ocidentais por meio de uma nova metodologia. Pode-se utilizar o termo “*novel*” no caso de se tratar de literaturas não ocidentais em que tenham existido contatos literários com o Ocidente e que tenham desenvolvido formas análogas à técnica e à função que o gênero narrativo assumiu no sistema literário. Porém, não seria possível a utilização de “*novel*” para a literatura japonesa e chinesa que tradicionalmente desenvolveram formas nativas de narrativas longas parecidas com o “*novel*” ocidental, e com uma ampla terminologia específica (WALKER, 1988, p. 47-68).

Contudo, se na China é possível sustentar uma hipótese de desenvolvimento paralelo ao do Ocidente, no Japão seria impróprio definir como *novel* as obras da literatura clássica, como o *Genji Monogatari* (源氏物語 *O Conto de Genji*, século XI) ou as formas de narrativas longas do século XX, como o *shōsetsu*, que apresentam muitos elementos de continuidade com a tradição. De fato, se a narrativa ocidental privilegia o princípio da casualidade, a narrativa japonesa utiliza princípios de associação (RADKE, 1981, p. 107-108). Além disso, segundo Janet Walker, a ficção realista no Ocidente e na China apresenta um tipo mimético, ao contrário do Japão, onde se apresenta como a continuação de formas narrativas transmitidas pela tradição. Por isso, é possível aplicar o termo *novel* para a narrativa clássica ou para a narrativa do século XX que surgiu a partir dessa.

#### 1.4 OS PRIMEIROS EXPERIMENTOS LITERÁRIOS

O efeito das grandes mudanças sociopolíticas do período Meiji no mundo literário foi complexo. Na literatura, a destruição do velho em favor do novo não teve resultado imediato. O objetivo principal da oligarquia no poder era antes de tudo importar as técnicas ocidentais e ao mesmo tempo manter o espírito japonês intacto, como proclamava um dos principais slogans da época: *wakon yōsai* (和魂洋才 espírito japonês, técnica ocidental) (MORRIS, 1963, p. 4).

Desse modo, por cerca de quinze anos ocorreu uma defasagem cultural durante a qual a literatura não foi afetada pelas influências ocidentais. Até o ano de 1868, de fato, só a China havia desempenhado um papel importante como provedora de novas ideias e como agente cultural. As traduções de obras ocidentais começaram em 1860, mas o primeiro romance europeu a ser publicado foi *Ernest Maltraves*, de Bulwee-Lytton, em 1878.

Contudo, em poucos anos o número de romances ocidentais cresceu vertiginosamente, graças também ao trabalho de muitos escritores da época que dedicaram o seu talento à tradução de autores europeus. Foi por meio dessas traduções que o público japonês se aproximou da literatura moderna (KEENE, 1983, p. 57-73).

No início, os escritores japoneses tentaram reproduzir o mesmo tipo de obras em japonês, com resultados discutíveis. O principal efeito da influência ocidental não foi tanto oferecer modelos literários específicos, mas encorajar os japoneses a se distanciar da tradição e retratar de forma realista o mundo que os cercava.

Mesmo neste primeiro período de influência europeia, o processo de assimilação raramente foi direto. Certa imitação ingênua e alguns equívocos desempenharam um papel importante no caminho de absorção da literatura ocidental.

Em 1885, a publicação de *Shōsetsu Shinzui* (*A Essência do Romance*), de Tsubouchi Shōyō, marca o início da gestação do romance moderno no Japão. O autor postulava uma reforma da prosa tradicional a partir das influências ocidentais e afirmava a natureza artística do romance cujo objetivo é representar a realidade de forma realista. Isso implicava uma recusa das temáticas e das técnicas da literatura anterior, que era ligada às convenções do *Gesaku* (戯作)<sup>27</sup> e tinha como objetivo elevar a literatura em nível artístico, abrindo mão de finalidades didáticas e da lição dos mestres anteriores.

---

<sup>27</sup> Com *Gesaku* (literatura de diversão), indica-se uma série de narrativas de gêneros diferentes produzidos, a partir da segunda metade do século XVIII, por autores populares ou por autores sérios que flanqueavam obras cômicas à produção “alta”.



A essa fase de ruptura e de crítica da tradição, seguiu-se um período de produção literária segundo os cânones realistas ocidentais. O primeiro romance moderno famoso foi *Ukigumo* (浮き雲 *Nuvens Flutuantes*, 1887), de Futabatei Shimei (二葉亭四迷), ao qual se seguiu, sempre na mesma ótica, *Hakai* (破戒 *A Promessa Quebrada*, 1906), de Shimazaki Tōson (島崎藤村).

Com *Futon* (布団 *Futon*, 1907), de Tayama Katai (田山花袋), o romance mudou no sentido de uma diferente afirmação da centralidade do indivíduo. *Futon* descreve com relativa ousadia a paixão de um professor de meia-idade por uma jovem aluna.

Esses exemplos de romance são geralmente considerados pela crítica como um gênero de romance naturalista. No caso japonês, esse gênero se orientou sempre para uma espécie de conto autobiográfico no qual, por meio do registro de fatos pessoais e cotidianos, configuram-se também certas dúvidas sobre a validade do sistema familiar, sobre a tradição e a moralidade, embora sempre no âmbito dos problemas individuais.

A insistência na reprodução fiel e objetiva da realidade traduziu-se na utilização de uma linguagem simples e direta, que sempre desenvolvia mais o discurso em direção a um estilo coloquial (ORSI, 2009, p. 425-459).

## 1.5 O RETORNO AO JAPÃO

A redefinição do cânone no período Meiji deve ser inserida no processo de “nacionalização da cultura e das instituições”, que tinha como objetivo a formação de um estado nacional (HIJIYA-KIRSHNEREIT, 1996, p. 10). O cânone se torna, portanto, o meio para consolidar a própria ligação a um grupo e para redefinir a própria identidade.

Nesse sentido, nos últimos anos surgiu o termo “reinvenção da tradição”: o impacto traumático com o Ocidente, o Outro por definição, e a modernidade que, a partir da sua descontinuidade implícita, rompe a ligação com o passado, teriam levado a uma reconstrução da tradição (GLUCK, 1998, p. 262-263). Coloca-se, nesse contexto, o assim chamado “retorno ao Japão” (*Nihon e kaiki* 日本へ回帰), o momento em que os mais famosos escritores do início dos 900, após um período de imersão na cultura ocidental e de visão idealizada do Ocidente, redescobriram o Japão e suas tradições.

Mori Ōgai (1862-1922), após um longo período de estudo na Alemanha, de traduções de obras ocidentais e da criação de um novo romance japonês a partir de seu conhecimento da literatura moderna europeia, dedica-se, no final da sua carreira, à redação de um tipo de romance histórico ambientado no Japão antigo.

Depois de ter escrito *Gan* (雁 *Ganso Selvagem*, 1915), um exemplo perfeito de romance de formação segundo a tradição ocidental, o escritor se dedica à redação de contos ambientados no período Tokugawa. Abandona a narrativa ficcional que havia produzido com o objetivo de criar um estilo japonês de romance moderno. Entre os títulos mais importantes dessa fase lembramos *Abe ichizoku* (安部一属 *A Família Abe*, 1913) e as biografias históricas dedicadas a médicos e estudiosos confucionistas nas quais o escritor consegue transformar os exemplos de homens do passado em uma espécie de testemunho pessoal e espiritual.

Natsume Sōseki (夏目漱石 1867-1916), o escritor que melhor encarnou a crise do homem do período Meiji, ou a crise do homem moderno, dedicou muitas de suas obras ao tema da realização do indivíduo, sempre em conflito entre a liberdade e a afirmação pessoal. Individualismo e modernidade, liberdade e solidão são os temas que encontramos nos seus romances mais famosos como *Kokoro* (こころ *Kokoro*, 1914) e *Sanshirō* (三四郎 *Sanshiro*, 1908). O autor, como especialista de literatura inglesa e da cultura ocidental, consegue perceber os paradoxos da “modernidade” japonesa e assumir uma posição crítica em relação à ocidentalização. No seu famoso ensaio *Watakushi no kojinchugi* (“O Meu Individualismo”, 1914), Sōseki afirma a necessidade de buscar a própria identidade e desenvolver uma noção pessoal de liberdade evitando imitar os outros e sobretudo “correr atrás dos ocidentais”.

O retorno ao passado é fortemente marcado na obra de Tanizaki Jun'ichirō (谷崎 潤一郎 1886-1965). Nos seus primeiros contos, a fascinação pelo Ocidente se ressalta pela descrição das novidades que a modernização trouxe ao país e à nova realidade urbana de Tóquio. A sua sensibilidade decadente o aproxima dos grandes autores europeus e da recusa do modelo de escritura dominante na época: o *shishōsetsu*. Na produção da maturidade, todavia, emergiu uma sensibilidade estética que remonta às obras clássicas do período Heian. Tanizaki foi um dos intelectuais que sentiram mais profundamente o distanciamento das tradições e o desejo de ressuscitar o passado. Na sua escrita, domina aquela “estética da sombra” e um Japão da nostalgia, definitivamente ameaçado pela ocidentalização progressiva e pela perda dos valores antigos.

Nagai Kafū (永井荷 1879-1959) é outro escritor em quem a paixão pela cultura ocidental e a influência do romance europeu dão lugar gradualmente a uma forte intolerância em relação ao mundo contemporâneo japonês e à superficialidade de uma modernização excessivamente rápida baseada em modelos estrangeiros. O seu interesse pelo naturalismo francês, no qual foram inspirados seus primeiros contos, é substituído pela imersão na cultura

da época Edo (1600-1868), um interesse já presente na sua juventude, e, sobretudo, pelo mundo que essa representava: os bairros da cidade velha de Tóquio onde ainda sobreviviam tradições dos séculos passados, mesmo que sob a ameaça do desenvolvimento industrial recente.

Depois de uma longa estadia nos Estados Unidos e na França, à qual se referem as séries de contos *Amerika Monogatari* (アメリカ物語 *Contos da América*) e *Furansu Monogatari* (フランス物語 *Contos da França*), e da volta ao Japão, o escritor decide viver perto dos antigos bairros de prazer de Tóquio, como o Yoshiwara. Naquele lugar ambienta uma série de contos, como *Sumidagawa* (隅田川 *O Rio Sumida*, 1909) e *Reishō* (冷笑 *Sorrisos Irônicos*, 1909-10), nos quais a nostalgia pelo passado que não pode mais retornar se amalgama à influência estilística dos escritores da época Tokugawa e a um lirismo todo particular que exclui confissões autobiográficas e elementos naturalistas. O escritor consegue recriar com maestria a atmosfera e as cores das estradas e das casas da velha Edo e reelaborar, através dos protagonistas, um modelo humano, que ele próprio copiava, do fascinante intelectual, esteta e homem refinado que frequentava e apreciava os bairros de prazer e suas gueixas.

## 1.6 O SHISHŌSETSU

O *shishōsetsu* (私小説) é considerado a forma literária tipicamente japonesa e é composto de duas palavras *watakushi* (私 eu, ou *shi* pessoal, privado), e *shōsetsu* (小説 romance). A tradução literal, portanto, resultaria em “Romance do Eu”, que lembra o *Ich-Roman*, no qual o *shishōsetsu* se inspirou na sua fase de elaboração.

As experiências do romantismo e do naturalismo, com sua ênfase no indivíduo, que se seguiram rapidamente durante o período Meiji, levaram a um processo de intimização da literatura. Essa intimização gerou um afastamento da ideia de romance como narração mimética, como ficção e uma busca do eu na literatura por meio da descrição fiel da vida do autor. Consequentemente, a escritura autobiográfica do *shishōsetsu* foi por alguns críticos considerada uma involução do modelo ocidental, e, por outros, uma expressão original mais próxima à tradição clássica japonesa, em particular os diários (*nikki* 日記) da época Heian.

A tradução do termo *shishōsetsu* é problemática por várias razões. A mais importante delas se refere aos aspectos formais do texto, pois não se trata de um romance em primeira pessoa, como o termo que designa o gênero daria a entender. Muitos exemplos de *shishōsetsu*, como *Futon*, de Tayama Katai (田山花袋 1872-1930), que é considerado o seu

protótipo, e o clássico *An'ya Kōro* (暗夜行 *Trajetória em Noite Escura*, 1920-37), de Shiga Naoya (死が直哉 1883-1971), são escritos na terceira pessoa. A realidade textual, portanto, não é definível apenas do ponto de vista formal e não é fácil individualizar um modelo narrativo (BIENATI, SCROLAVEZZA, 2009, p. 56).

Além disso, o *shishōsetsu* não pode ser definido como uma verdadeira autobiografia. O romance autobiográfico pressupõe um pacto entre autor e leitor que se distingue claramente do romance como *fiction* (LEJEUNE, 1986). Ao contrário, o *shishōsetsu* pode ser definido como uma “narrativa autobiográfica na qual se pensa que o autor conte fielmente os detalhes da própria vida privada de forma levemente fictícia” (SUZUKI, 1996, p. 1). Portanto, no Japão, a narração do *shishōsetsu* prevê uma reelaboração fictícia dos fatos. O autor nunca apresenta a obra claramente como autobiográfica, mas é o leitor da época que, conhecendo a realidade extratextual, ou seja, a vida do escritor, consegue medir a verdade dos fatos contados no texto a partir dos eventos da vida real. O desenvolvimento do *shishōsetsu* é estritamente ligado à característica particular do mundo literário japonês dos anos 1920, dominado pelo restrito círculo intelectual do *bundan* (文壇), em que o leitor, conhecendo a realidade externa à obra, era levado a medir a verdade da “confissão” do texto a partir dos eventos da vida real.

O ato de leitura é, portanto, condicionado pelo contexto de produção e fruição, fato que limita notavelmente a compreensão dos textos fora dos ambientes de origem. Segundo Tomi Suzuki, o “Romance do Eu”, a partir dos anos 1920, foi o paradigma ideológico e literário, um metadiscorso, a partir do qual a grande maioria dos trabalhos literários era julgada e descrita. O mesmo termo remonta aos 1920 para indicar os romances contemporâneos autobiográficos elaborados dentro do *bundan*. Segundo Suzuki, o termo *watakushi shōsetsu* logo se tornou um significante potente, mas sem um significado definido.

Hoje, a definição mais comum é uma narrativa autobiográfica onde se pensa que o autor conte fielmente os detalhes da própria vida privada de forma levemente fictícia. (SUZUKI, 1996, p. 1). É, podemos dizer, o contrário do romance, que é uma ficção acreditável, mas constantemente considerada falsa. O *shishōsetsu* não é uma ficção realista, mas é sempre considerado verdadeiro, autêntico (HIJIYA, 1996, p. 174-179).

Segundo Hijiya, existem dois elementos fixos na definição do *shishōsetsu*: “*factuality*” e “*focus figure*”. O primeiro é a relação que o leitor presume existir entre uma obra literária e a realidade vivida pelo autor. O leitor deduz que narrador e autor coincidem, pois o narrador, mesmo não dando suficientes informações para representá-lo, na leitura se

deduz que o narrador é um escritor que está escrevendo um romance. O “*focus figure*”, ou focalização, é o ponto de vista a partir do qual os acontecimentos do romance são contados. O centro da narração é sempre o protagonista, do qual o autor descreve a interioridade e a partir do qual são caracterizados todos os outros protagonistas. A narração pode ser em primeira ou terceira pessoa. E isso é possível graças às particularidades linguísticas da língua japonesa, que permitem que, mesmo com a terceira pessoa, possa ser expresso o ponto de vista subjetivo de quem fala. Outra característica do *shishōsetsu* é o sentimento de sinceridade do autor, que escreve como se estivesse falando a si mesmo ou a um amigo íntimo. Não podemos esquecer que a sinceridade (真、*makoto*) é um dos principais valores estéticos da tradição japonesa, a partir do qual deve ser julgado o grau de autenticidade do “Romance do Eu”, mais do que a partir dos princípios do romance ocidental.

### 1.7 A ÉPOCA TAISHŌ

Os anos da era Taishō (1912-1926) foram marcados por dois eventos dramáticos: a guerra de 1914-1918 e o terremoto de 1923, que destruiu a região de Tóquio e Yokohama. Contudo, do ponto de vista intelectual representam um momento de grande entusiasmo e de surgimento de novos movimentos e ideias.

No âmbito literário, o primeiro período apresenta-se substancialmente como uma continuação do caminho traçado pelos últimos escritores Meiji. As duas guerras, com a China (1894-95) e a com a Rússia (1904-05) – resultado da política expansionista do Japão na Ásia e a atitude sempre mais autoritária do governo nas questões internas –, levaram muitos escritores a refletir sobre o seu próprio papel e sua própria atividade e sobre o surgimento de uma narrativa limitada do mundo e na qual dominavam valores estéticos pessoais e uma crescente introspecção. A escola naturalista perdeu sua força e deixou espaço a novas vozes, como a do grupo *Shirakaba* (白樺), cujos membros se destacaram pela atitude idealista em relação à vida e pela mensagem humanitária. Para eles, o indivíduo era o elemento único e substancial da problemática literária, muitas vezes enfatizando os componentes espirituais e criativos da vida humana, em oposição à visão pessimista e material dos naturalistas.

Em 1924, a partir da influência dos movimentos europeus de vanguarda, como o dadaísmo e o surrealismo, surgiu o *Shinkankakuha* (新感覚派), literalmente, a “Escola das Novas Sensações”. Essa definição foi inicialmente proposta pelo crítico Chiba Kameo (千葉亀雄 1878-1935) e se referia a uma nova sensibilidade que tratasse a realidade de forma individual e intuitiva por meio da impressão imediata dos sentidos. As características mais

evidentes dessa escola se manifestaram na reação contra o autobiografismo excessivo do *shishōsetsu* daqueles anos.

A literatura era entendida como uma pura e autônoma expressão artística em contraste com o engajamento político da corrente “proletária” que estava se afirmando naqueles anos. Ao mesmo tempo, trazia consigo a lição das técnicas das vanguardas europeias em relação ao estilo que propunha a reprodução da realidade por meio do fluxo imediato das sensações. Uma escola “formalista”, portanto, cujo principal membro e teórico foi Yokomitsu Riichi (横光利一 1898-1947). Os seus contos se distinguem pela novidade da linguagem, com a utilização de vocábulos e de ideias não convencionais, destinadas a uma prosa de tipo impressionista com um abundante uso de caracteres chineses para aumentar a sugestão das ideias. A sua obra mais famosa é *Nichirin* (日輪 *O astro solar*, 1923), ambientada no Japão do século II, e tem como protagonista Himiko, uma semilendária rainha e sacerdotisa do Estado de Yamatai, a qual, vítima da própria beleza, levará o seu país a uma guerra sangrenta.

No grupo do *Shinkankakuha* iniciou a sua carreira também Kawabata Yasunari, cuja obra pode ser compreendida completamente quando inserida no contexto dessa corrente literária. As características de obras como *Yukiguni* (雪国 *O País das Neves*, 1935) remetem fortemente à influência da fase modernista do autor. A falta de unidade formal e de um desenvolvimento preciso da narração, a apresentação dos eventos por meio da consciência dos protagonistas, a visualização das paisagens descritas, a atmosfera onde eventos e sentimentos são mais sugeridos do que revelados, e a presença de elementos simbolistas mostram-se coerentes com a tradição *Shinkankakuha*.

Como outros romances de Kawabata, *Yukiguni* foi redigido lentamente, por meio da publicação isolada de capítulos distintos, o que explica certa falta de unidade formal e de desenvolvimento preciso da história. Além disso, o controle constante da narração, a capacidade de representar em poucos traços uma paisagem inesquecível, a apresentação dos eventos por meio da consciência do protagonista compõem uma técnica refinada através da qual os acontecimentos do romance fluem naturalmente e parecem perder dramaticidade. Esta falta de contrastes é perfeitamente coerente com a tradição do *jun bungaku* (淳文学)<sup>28</sup>, que estava se afirmando naquela época, e que considerava negativamente as tramas demasiado

---

<sup>28</sup> O termo significa literalmente “literatura pura” e indica a “literatura alta”, que, no debate crítico dos anos 1920, é codificada como categoria contraposta à *taishū bungaku* (大衆文学) ou “literatura popular”, que era difundida já no período Tokugawa e que era considerada inferior porque “leve”. A distinção se estabilizou em 1935 quando foram instituídos dois prêmios literários distintos: Akutagawa, para o *junbungaku*; e Naoki, para o *taishū bungaku*. (STRECHER, 1996, p. 357-374).

complexas e elaboradas dos romances, no lugar das quais apreciava uma atmosfera em que eventos e sentimentos eram mais sugeridos do que revelados, mais simbolizados do que descritos.

Contrários a essa tendência, todavia, são os romances de Tanizaki Jun'ichirō (谷崎 潤一郎 1886-1965), que alcançou nestes anos a maturidade de escritor. Esse momento coincidiu com a sua mudança da cidade de Tóquio, afetada pelo terremoto de 1923, para a região do Kansai, e com a sua imersão na cultura clássica da tradição literária.

## 1.8 A LITERATURA PROLETÁRIA

Durante o período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, conhecido também como “democracia Taishō” (1918-1923), começa a se fortalecer a relação entre literatura e sociedade, que dominará a cena literária até o final dos anos 1920, antes do surgimento do nacionalismo dos anos 1930.

No período da “democracia Taishō”, assistimos também à difusão de novos jornais e revistas e à prosperidade do mundo editorial. Um novo fenômeno, o aumento das revistas que haviam começado a ser publicadas desde o período Meiji, permitiu a ampliação do público leitor e o surgimento da assim chamada “literatura popular” (大衆文学 *taishū bungaku*). E foi exatamente por meio das revistas literárias que muitos escritores desse período publicaram seus próprios romances em séries e suas próprias concepções sobre a arte. Entre os gêneros que obtiveram mais sucesso, citamos o *tantei shōsetsu* (探偵小説 o romance policial) e o *jidai shōsetsu* (時代小説 ou romance histórico). Os exemplos mais famosos são *Daibosatsu tōge* (大菩薩), de Nakazato Kaizan (中里介山 1885-1944), considerado o romance mais longo da literatura japonesa, e, nos anos 1930, *Miyamoto Musashi* (宮元武蔵), de Yoshikawa Eiji (吉川英治 1892-1962), que conta a vida de um famoso samurai do período Edo.

Mas o fenômeno literário mais importante dos anos 1920, em decorrência do desenvolvimento da indústria editorial, foi o surgimento de uma literatura chamada “proletária” (プロレタリア文学 *proretaria bungaku*), que se fez porta-voz das teorias marxistas importadas naqueles anos e de novos valores sociopolíticos. A literatura proletária teve o mérito de conseguir introduzir no romance a realidade de vida da classe operária e a denúncia das condições de exploração dos trabalhadores. Ao mesmo tempo, negava a

autonomia da arte, mas assumiu uma posição engajada cuja finalidade era a transmissão de uma mensagem política.

Contudo, a história da literatura proletária foi sofrida, pois muitas vezes os seus membros, uma vez organizados em grupos, sofreram com a reação do governo e foram forçados a se dissolver. Ao mesmo tempo, um tema sempre presente nas discussões internas ao movimento era a relação entre arte e política, entre arte e ideologia. A literatura de inspiração marxista permitiu ampliar os temas tratados pela literatura japonesa, desvinculando escritores e editores do mundo restrito do *bundan*, e assumir uma posição crítica diante da sociedade que representou uma ruptura com a forma de se fazer literatura no Japão.

Um dos maiores representantes do movimento proletário foi uma mulher, Miyamoto Yuriko (宮元百合子 1899-1921), que, além de escrever as próprias experiências pessoais de mulher na sociedade japonesa, sempre defendeu uma abordagem ideológica para a literatura, a sua dimensão política e social, contra quem até então havia sustentado a completa autonomia da arte. O seu romance mais famoso, *Nobuko* (宣子 *Nobuko*, 1924), é um relato autobiográfico da relação da autora com o marido e da difícil decisão de se separar dele, embora o divórcio representasse para ela a possibilidade de realização pessoal e de felicidade verdadeira.

## 1.9 A LITERATURA FEMININA

Na história da literatura japonesa, as mulheres desempenharam um papel muito importante. Apesar disso, após o seu apogeu no período Heian, durante séculos, as escritoras desapareceram da cena literária, e reemergiram somente no início do período moderno, no final do século XIX (Cf. VERNON, 1988, p. 3-18). E nesse período foi criado o termo *joryū bungaku* (女流文学 literatura de estilo feminino), que indicava exatamente toda produção escrita pelas mulheres. Uma produção, todavia, que era colocada em um nível inferior em relação aos grandes gêneros e correntes literárias da época e que indicava, sobretudo, um tipo de escrita caracterizado pelo lirismo e pela narração intimista.

Nos últimos anos, contudo, a utilização dessa terminologia foi tema de intensos debates acadêmicos. Recentemente, as feministas japonesas criaram o termo *josei bungaku* (女性文学 escritura das mulheres), para indicar as obras escritas em época moderna, enquanto *joryūbungaku* passou a indicar a produção feminina clássica, que era caracterizada por um estilo particular de escritura.



As primeiras obras de escritoras modernas foram publicadas no período Meiji, durante o qual, graças à política social adotada pelo governo, o percentual de jovens que completaram as escolas primárias havia aumentado notavelmente até que, em 1910, chegou a 97%. As mulheres foram admitidas nas universidades apenas em 1915, todavia, nos anos 1920, já se formara um novo público de leitoras como consequência das mudanças decorrentes do esforço de industrialização, que criou uma classe média urbana, de trabalhadoras capazes de ler jornais e obras literárias. A esse público se dirigiam as várias revistas literárias surgidas naqueles anos, algumas mais conservadoras, que divulgavam a imagem de uma mulher “boa esposa e mãe sábia”, e outras ligadas aos primeiros movimentos feministas que formulavam propostas relacionadas às reformas políticas e sociais.

As primeiras escritoras modernas pertencem a um contexto social privilegiado de jovens da classe média alta que haviam recebido uma educação requintada. Algumas delas começaram a escrever a partir de experiências na atividade política, como membros do Movimento pela Liberdade e pelos Direitos Civis, que se difundiu naquele período. Contudo, as temáticas abordadas nas suas obras literárias eram limitadas às experiências pessoais e aos problemas da vida conjugal ou familiar, em relação aos quais a mulher se encontrava ainda em uma posição submissa. Na realidade, as escritoras eram encorajadas a escrever, mas deviam se conformar a um código moral ainda muito rígido que limitava a sua liberdade de expressão e os parâmetros literários (BIENATI, 2005, p. 75).

O primeiro romance de ficção escrito por uma mulher e que teve um grande sucesso de público foi *Yabu no Uguisu* (藪の鶯 *O Rouxinol do Bosque*, 1888), de Tanabe Kaho (田辺果歩 1856-1933). Esse romance destacou-se não como uma obra literária, mas sim como um meio de as mulheres se tornarem independentes economicamente em um momento histórico em que elas não desfrutavam ainda do direito a uma ocupação.

A escritora que retomou a tradição literária feminina depois de séculos de silêncio foi Higuchi Ichiyō (樋口一葉 1872-96). Em um período de experimentos estéticos e de surgimento de círculos literários, Higuchi se impôs pela independência e pelo gênio artístico inato. De família humilde, ela passou a infância na área popular de Edo, ao lado do bairro boêmio Yoshiwara, onde viveu em contato com um ambiente social e humano que retorna com extremo realismo em suas obras. Os romances que a tornaram famosa foram *Takekurabe* (たけくらべ *Competição de Alturas*, 1895), *Nigorie* (にぎりえ *Águas Turvas*, 1895) e *Jūsanya* (十三夜 *A Décima Terceira Noite*, 1895), cuja ambientação parece inspirada nos escritores do período Edo, mas com um estilo e uma linguagem mais modernos. Esses

romances foram elogiados pela crítica da época devido à sua capacidade de representar situações de pobreza e miséria no estilo propriamente naturalista, de forma poética e original. Depois dessa primeira fase de renascimento da literatura feminina, e com a morte das figuras que foram suas protagonistas, as mulheres voltaram a perder o espaço de liberdade e expressão que haviam conquistado. Isso se deu em consequência da fase tradicionalista na política do Japão, concomitante com as guerras com a China e a Rússia do início de 1900.

Finalmente, em 1911, um grupo de cinco jovens, lideradas por Hiratsuka Raichō (平塚雷鳥 1886-1971), e todas filhas das classes média e alta da aristocracia, fundaram a revista *Seitō* (青鞜), que representou um verdadeiro manifesto feminista no qual era discutida a questão do papel social das mulheres e a mesma ideia tradicional de feminilidade. Essa revista fez um sucesso enorme e acolheu nomes importantes de intelectuais da época, como a famosa poetisa Yosano Akiko (与謝野晶子 1878-1942), que criticavam duramente o papel de “boas esposas e mães sábias” imposto às mulheres japonesas e defendiam o direito a uma instrução mais rigorosa das jovens e seu empenho político e social.

Graças a *Seitō*, novas revistas femininas foram inauguradas, nas quais escritoras como Hayashi Fumiko (林芙美子 1904-1951), Miyamoto Yuriko (宮本百合子 1889-1951) e Hirabayashi Taiko (平林たい子 1905-1972) começaram a publicar contos ou romances em série e conquistaram sua própria fama. As protagonistas dos seus romances são mulheres fortes, prontas a lutar por um ideal e a desafiar qualquer situação para alcançar a felicidade. Infelizmente, durante os anos da Segunda Guerra Mundial, o governo implantou uma política repressiva contra os intelectuais, e muitos escritores foram reduzidos ao silêncio. À exceção de raros casos, as escritoras se eclipsaram até o pós-guerra, quando, apesar da censura praticada pelas forças de ocupação americana, alguns nomes já famosos, como Miyamoto Yuriko, voltaram à atividade literária.

Os anos 1960 e 70 representam uma virada na história da literatura feminina japonesa. A geração nascida durante e depois da guerra foi favorecida, de fato, pela declaração de paridade dos sexos afirmada na nova constituição do país e, como consequência, adquiriu mais facilidade de acesso à instrução e a novas oportunidades de trabalho. A literatura feminina assimilou novos temas e sujeitos, muitas vezes utópicos e fantásticos, como nas obras de Kōno Taeko (河野多恵子 1926) e Ōba Minako (大庭みな子 1930-2007). Sonhos, loucura e fantasias sexuais caracterizam a literatura de Kurahashi Yumiko (倉橋由美子 1930-2005) com um interesse particular pelo lado obscuro e místico da vida. Já

Tsushima Yūko (津島佑子 1947) explora temáticas relacionadas à maternidade e ao inconsciente feminino.

A recusa das formas tradicionais de feminilidade é outro elemento comum às escritoras desse período. Como na literatura de Tsushima Yūko, a maternidade ou o casamento resultam em construções impostas pela sociedade patriarcal, às quais a mulher deve propor uma alternativa capaz de expressar a própria identidade (BIENATI, 2005, p. 79). A escritura se torna, portanto, um meio para a transgressão dos papéis tradicionais e permite realizar aspirações e sonhos, subvertendo, por meio da imaginação, os paradigmas conservadores.

Ao mesmo tempo, surgem novas escritoras que utilizam o corpo como metáfora da identidade e que recusam a definição de “literatura feminina”. Na obra de Enchi Fumiko (遠地文子 1905-1986) e de Ōba Minako (大庭みな子 1930-2007), encontramos protagonistas fortes e transgressoras, criadas a partir de exemplos de mulheres do passado, que, com seu fascínio e sexualidade, desafiaram a noção tradicional de alteridade e diversidade.

O movimento feminista dos anos 1970 permitiu às mulheres conquistar um espaço maior na sociedade e desestabilizar seu papel social tradicional. A literatura dos anos 1980 reflete estas mudanças, com uma inevitável abordagem de temas como a relação entre os sexos e a própria estrutura familiar. É neste contexto que podemos inserir a obra de Yoshimoto Banana (吉本バナナ 1964-), Yamada Eimi (山田詠美 1959-) e Hayashi Mariko (林真理子 1954), nas quais as fronteiras entre gêneros vão desaparecendo, e a solidez da instituição familiar entra em crise diante de uma sociedade consumista e internacionalizada. Além disso, há um interesse dessas autoras por outros meios expressivos como o cinema, o mangá (revista em quadrinhos) e o anime (filme de animação), que permitem a criação de uma literatura nova e original.

## 1.10 O NACIONALISMO NA LITERATURA

Nos anos 1930, com a exacerbação do nacionalismo japonês, os escritores de esquerda sofreram a perseguição do governo e muitos foram presos e forçados a levar uma vida de silêncio ou de adesão ao regime. A adesão significava fazer parte da *Nihon Romanha* (日本ロマン派), ou seja, a Escola Romântica Japonesa, de inspiração tradicionalista e nacionalista. O silêncio, ao contrário, foi a escolha de quem, com a própria fuga em um

mundo estético, recusava-se a participar de qualquer ideologia dominante. Muitos foram os escritores que escolheram esse caminho. Ao mesmo tempo, surgiu um fenômeno conhecido como *tenkō bungaku* (天候文学 literatura da conversão), um novo gênero literário de tipo confessional, no qual os autores renegavam posições ideológicas anteriores e manifestavam seu próprio apoio à política do governo.

Nesses anos, os autores que durante o período Taishō haviam sempre produzido um tipo de literatura descolado da realidade, como Shiga Naoya ou Nagai Kafū continuaram a sua atividade literária, e só poucos, como Tanizaki Jun'ichirō sofreram as consequências da censura. O não engajamento político de muitos dos grandes autores (*rōtaika* 老大家), ou a relativa participação no governo, como no caso de Kawabata, significou uma retomada mais rápida da atividade literária após a guerra.

O tema do nacionalismo e da guerra retorna também em escritores que, embora não tenham vivido a guerra como experiência direta, começaram a atividade literária logo depois. Mishima Yukio (三嶋由紀夫 1928-1970), por exemplo, fez do período bélico fonte de inspiração e voltou-se ao passado com nostalgia. Para ele, o ideal da morte heroica, que o escritor não havia conseguido alcançar durante a guerra, tornou-se o mais importante princípio estético da sua arte.

Escritores como Abe Kōbō (安部工房 1924-1993) e Ōe Kenzaburō estavam entre os mais tenazes opositores do nacionalismo na sociedade e na literatura do pós-guerra. Para Ōe, em particular, certas posições nacionalistas do Japão contemporâneo representam um dos aspectos mais ambíguos de seu país e uma traição em relação aos princípios democráticos instaurados pela ocupação americana e afirmados pela nova constituição.

### 1.11 A LITERATURA DO PÓS-GUERRA

A primeira resposta literária ao término da Segunda Guerra Mundial foi o grupo conhecido como *Sengoha* (戦後派 Escola do Pós-Guerra), que incluiu diferentes autores e estilos. Era caracterizado pela ruptura declarada com a tradição anterior e pelo objetivo de inserir na literatura a experiência da guerra e o desequilíbrio psicológico e social que o Japão viveu após 1945.

O trauma da guerra e a experiência pessoal de alguns autores pertencem à corrente propriamente definida como *sensō bungaku* (戦争文学 Literatura de Guerra), que deu continuidade às tendências do romance dos anos anteriores: de um lado, o engajamento social; do outro, a “literatura pura”, na tradição do *shishōsetsu*. Os escritores da *Sengoha* propõem

uma interpretação pessoal da guerra com uma visão social e humanitária distante da tendência autorreferencial da literatura tradicional. Ōoka Shōhei (大賀昇兵 1908-1988) é o seu maior representante com romances como *Nobi* (野火 *Fogos na Planície*, 1952) e *Furyoki* (俘虜記 *Memórias de um Prisioneiro de Guerra*, 1948), nos quais a experiência pessoal se transforma em uma denúncia contra a guerra e na defesa de valores universais, como a liberdade e o respeito pelo outro. Em *Furyoki*, que foi censurado pelas forças de ocupação americana, Ōoka descreve, de forma autobiográfica, a história da sua captura e da fuga na floresta, e a sua luta contra a malária até a tentativa de suicídio. Com um estilo muito singelo e sem emoção, a literatura de Ōoka busca mostrar, com extremo realismo, a violência e o absurdo da guerra, que leva o ser humano a matar para sobreviver.

Outra expressão original do pós-guerra japonês é a produção escrita definida como “literatura da bomba atômica” (*Genbaku Bungaku* 原爆文学), surgida para descrever a experiência mais traumática que o país viveu na sua história, e uma das mais extremas da história humana. O *Genbaku Bungaku* compreende um número heterogêneo de obras, autobiográficas e não, nas quais se tenta, muitas vezes com um realismo extremo, preservar a memória das vítimas do bombardeio atômico (*hibakusha* 被爆者).

Existem duas exigências que se podem observar na narrativa sobre os *hibakusha*, a de contar uma história tentando se manter mais próximos dos acontecimentos, ou a da reconstrução fictícia que, exatamente por meio da ficção, busca a reconstrução do real e o resgate da memória das vítimas. A obra mais famosa desse gênero é *Kuroi Ame* (黒い雨 *A Chuva Negra*, 1965), de Ibuse Masuji (井伏 鱒二 1898-1993), cujo título é uma metáfora da bomba atômica e da intervenção humana na natureza. O texto é organizado a partir da junção de dois diários que rendem a narração fictícia mas autêntica, graças às narrações em primeira pessoa, com uma pluralidade de pontos de vista que oferece uma nova vitalidade e originalidade ao romance japonês.

Outro grupo literário que se distinguiu logo depois da guerra pela sua obra foi o dos *Buraiha* (無頼派 *Os Decadentes*), cuja característica particular era o espírito de rebeldia contra a sociedade e o ambiente literário estabelecido, que levava os seus membros a uma vida dissoluta e a uma morte prematura. Entre seus principais expoentes, lembramos Dazai Osamu (太宰治 1909-1948), Sakaguchi Ango (坂口安吾 1906-1955) e Ishikawa Jun (石川 淳 1899-1987).

A obra de Dazai Osamu se insere no clima dos primeiros anos depois da guerra e tornou-se o marco de um momento histórico especial. Com *Shayō* (斜陽 *Pôr do sol*, 1947) e *Ningen Shikkaku* (人間失格 *O Desqualificado*, 1948), de fato, dois romances curtos escritos em um curto prazo, o autor constrói dois protagonistas destinados ao fracasso físico e moral no clima de desordem ético-social do Japão pós-bélico. O primeiro, principalmente, começou a fazer parte da linguagem comum para indicar uma inteira geração de jovens (*shayōzoku* 斜陽族 *Geração do Sol Minguante*), filhos da alta aristocracia japonesa, que, como os dois protagonistas do romance, sofreram uma forte crise de identidade e de pontos de referência, em consequência das mudanças sociais da guerra e da derrota do país.

O mesmo autor do romance, cuja personalidade e experiência inspiraram a história, após uma vida dissoluta, não conseguiu se livrar do trauma da guerra e da depressão e suicidou-se com apenas 39 anos, tornando-se o símbolo de uma juventude que não se reconhecia mais como membro de uma sociedade rígida e conformista.

## 1.12 A LITERATURA DA GLOBALIZAÇÃO

Os escritores do *Sengo-ha* (“a Escola do Pós-Guerra”), entre os quais Mishima Yukio, foram os últimos a produzir uma literatura de caráter ideológico, ou seja, que expressa um desejo comum de precedência de valores morais sobre os valores materiais. Em um ensaio de 1986, Ōe Kenzaburō escrevia que o próprio ano da morte do Mishima Yukio – 1970 – representa um momento de ruptura entre dois períodos literários e o começo de uma fase de decadência da literatura na qual o *junbungaku* seria destinado à extinção, juntamente com seus valores formais, linguísticos e sociais. Segundo Ōe, os japoneses estariam perdendo o poder de produzir na literatura um exemplo de vida contemporâneo que compreenda passado e futuro, que possa ser útil às pessoas de uma determinada época (ŌE, 1995, p. 66)<sup>29</sup>.

De fato, após o *boom* econômico dos anos 1960, os anos 1970, principalmente, marcaram o fim da fase da literatura “engajada” e o início de uma nova época, que pode ser definida como de “decadência”, pois, com o tempo, a literatura deixou de despertar o interesse intelectual dos leitores, surgindo, como resultado disso, uma cultura consumista que expressa a visão das novas gerações criadas com mangá e anime.

---

<sup>29</sup> Segundo Ōe, de fato, Mishima proclamava um nacionalismo diferente, que, ideologicamente, ia em direção oposta a seus colegas literatos. Contudo, no desejo de perseguir certos valores morais, revela traços comuns na literatura do pós-guerra que o colocam, com direito, na categoria de escritores do nível de Natsume Sōseki (ŌE, 1995, p. 48).

A partir da metade dos anos 1970, assiste-se ao surgimento de um novo mercado literário em que domina a lógica de consumo de bens materiais e as novas tendências de cultura de massa. Obras como *Kagirinaku Tōmei Ni Chikai Burū* (限りなく透明に近いブルー—Azul Quase Transparente, 1976), de Murakami Ryū (村上竜、1952), e *Nantonaku Kurisutaru* (なんとなくクリスタル Como um Cristal, 1981), de Tanaka Yasuo (田中靖男 1956), podem ser considerados como os primeiros *millions sellers* que inauguram um novo conceito de literatura ligada a bem de consumo. A geração nascida durante o *boom* dos anos 1960 cresceu em uma sociedade que, após o difícil período de reconstrução das ruínas da guerra, vivia pela primeira vez o conforto e o bem-estar. A penúria e a depressão moral que se seguiram à derrota foram substituídas pela rápida recuperação econômica e pela euforia consumista.

*Nantonaku Kurisutaru* retrata um mundo de jovens que gastam compulsivamente e adotam um estilo de vida ditado pelas modas efêmeras e pela ausência de valores morais. O romance conta uma história de amor ambientada em Tóquio e traz como novidade a inserção, como um texto paralelo, de 452 notas de rodapé que servem como guia para restaurantes, lojas, livros, filmes e músicas citados no texto. Um verdadeiro guia de consumo para o leitor e para se orientar no texto. O livro, ignorado pela crítica, vendeu milhões de cópias e se tornou uma verdadeira referência cultural, a ponto de chegar a definir uma nova geração de jovens com o mesmo estilo de vida dos protagonistas, a “geração cristal” (*kuristaruzoku* ウリスタル族).

Esse romance é importante, sobretudo, pela literatura que vem a seguir. Os anos 1980 assistiram ao surgimento de uma economia de mercado na qual o mesmo livro é transformado em produto de consumo massificado e objeto de intercâmbio de códigos intermediários. O livro passa a ser um bem de consumo, um objeto de desejo, um *status symbol*. Mas, como os produtos de mercado, o livro também é uma moda passageira que deve ser lido rapidamente e substituído por outro. Os romances longos são raros e uma nova prática de leitura chamada *tachiyomi* (“leitura em pé” 立ち読み) começou a fazer parte das atitudes dos protagonistas desse novo cenário cultural. Assim, os livros devem ser lidos com leveza, muitas vezes apenas folheados, com prazer lúdico e um desejo estético, eliminando-se o conceito de conhecimento como resultado de acúmulo de trabalho, de esforço. Não seria mais preciso estudar, mas intuir a mensagem de um texto e seu estilo, da mesma forma que se olha uma mensagem publicitária, um *spot* televisivo (GOMARASCA; VALTORTA, 1996, p. 56-57). Segundo escritores reconhecidos, como Ōe Kenzaburō, tudo isto poderia levar a uma

exaustão da literatura, a afirmação de uma subcultura, e da preponderância do *taishū bungaku* (ŌE, 1995, p. 77-79).

De fato, a nova geração de escritores, que começa a se afirmar nos anos 1980 e que a crítica definiu como geração *pop*, surge justamente da ligação com a cultura de massa, que em parte recupera – com a instauração de *crossing* entre texto, cinema ou fotografia – uma tradição do passado caracterizado por uma cultura de intercâmbio entre códigos. A obra de Yoshimoto Banana (吉本ばなな 1964) é talvez o primeiro exemplo de uma literatura de inovação, sem ligações aparentes com a tradição e na qual o momento presente não tem mais consistência. Com seus diálogos *naif* e coloquiais, os quais afirma ser, em termos de escrita, simplesmente “impressões de criança”, ela mesma considera os próprios romances “obras depreciáveis, simples produto de consumo” (NATILI, 2001, p. 239). O “dilema do moderno” se mostra inconsistente diante da ausência de diálogo com um passado que não existe mais e de um presente instável.

Apesar disto, o sucesso desses autores parece confirmar a homologação da literatura para além dos limites linguísticos. Se Ōe Kenzaburō representa a continuidade de uma tradição literária em que as elaborações linguísticas complicam e dificultam o processo de tradução, e, conseqüentemente, de inserção no mercado internacional, Murakami Haruki (村上春樹 1949) e Yoshimoto Banana são os primeiros escritores de uma nova literatura “global” com temáticas compartilhadas pelos jovens do mundo inteiro.

Com o sucesso de *Norwei no Mori* (ノルウェイの森 *Norwegian Wood*), de Murakami, e de *Kitchen* (キッチン), de Yoshimoto Banana, em 1987, afirma-se no Japão uma literatura na qual o *best seller* se torna protagonista das novas modas e tendências dos jovens japoneses do momento. Nessa atmosfera, os papéis tradicionais de escritor e leitor mudam em concomitância com as novas leis de mercado. O escritor se torna um personagem público, às vezes uma verdadeira *star*, que compartilha com o leitor a mesma cultura metropolitana, os mesmos códigos de leitura. Uma geração que cresceu lendo mangá e assistindo a televisão, como a que se torna evidente na obra de Yoshimoto Banana com sua conexão com o *shōjo manga* (少女マナが mangá para as meninas<sup>30</sup>).

Na literatura de Murakami Haruki, mais do que o patrimônio autóctone, é a influência da cultura americana difundida no Japão do pós-guerra – tema de “homenagem” por meio das numerosas citações de música *jazz* e de obras literárias contemporâneas – que contribui para diminuir a distância entre os limites nacionais e culturais. A escrita de

<sup>30</sup> Para uma análise do fenômeno literário “Banana”, cf. Amitrano (1996, p. 35-61).



Murakami se diferencia da escrita da geração de Ōe, profundamente ligada às tradições culturais do Japão, tanto em termos de estilo quanto pelas escolhas linguísticas, tornando-se muito mais fácil de traduzir e, portanto, mais “globalizada”.

O distanciamento desses escritores da tradição causaria o surgimento de um importante debate crítico no *establishment* literário japonês:

Murakami e Yoshimoto descrevem a experiência de uma juventude alienada e sem compromisso político, feliz de existir em uma subcultura de tardia adolescência ou de pós-adolescência. As suas obras provocam uma reação que beira a uma adulação a seus jovens leitores. Será este público cultivado por gente como Murakami e Yoshimoto que representará o pilar da literatura japonesa? Ou estes leitores estarão destinados a desaparecer juntos com seus escritores favoritos e sua subcultura? (ŌE, 1995, p. 50)<sup>31</sup>.

O surgimento da literatura *pop* (*pop bungaku*) significou ainda a inserção da literatura japonesa na contemporaneidade e o início do interesse pelo pós-modernismo, o qual, como em outros países do mundo, foi recebido com atraso. Isso se deveu às peculiaridades histórico-culturais que tem mantido o Japão entre os binarismos de uma modernidade híbrida imitada do Ocidente e uma subsequente pós-modernidade sem bases sólidas (CESERANI, 1997, p. 146-147).

O Japão, muitas vezes inspirador de mundos distópicos criados por vários escritores de ficção científica modernista, por ironia da sorte, encontrou-se confuso e sem preparo no momento do impacto com o pós-modernismo. Isso se deu, em particular, no início, quando se aproximava superficialmente da pós-modernidade, por meio das traduções dos vários Pynchon, Barth e Barthelme, e sem sustentação da crítica<sup>32</sup>.

Críticos reconhecidos como Karatani Kōjin (柄谷 行人 1941-) e Yoshimoto Takaaki (吉本 隆明 1924-2012) escreveram ensaios importantes sobre o fenômeno pós-moderno no Japão. Sobretudo o primeiro tem utilizado as suas teorias para “desconstruir” a literatura japonesa do período Meiji, inserindo-a não mais na clássica ótica exclusivista da crítica japonesa, mas analisando-a com um conjunto de processos e práticas materiais imanentes à constituição do Japão Moderno. Consequentemente, houve uma mitigação da

<sup>31</sup> “Murakami and Yoshimoto convey the experience of a youth politically uninvolved or disaffected, content to exist within a late adolescent or post adolescent subculture. And their work evokes a response bordering on adulation in their young readers. But it is too early to predict where this trend will lead as they grow older. Will the audience brought together and cultivated by people like Murakami and Yoshimoto come more generally to be the mainstay of Japanese fiction? Or will this readership, along with its favored writers, all vanish with its own subculture?”.

<sup>32</sup> “Il Giappone, sovente ispiratore dei mondi distopici creati da tanti scrittori di fantascienza postmodernista, si è per ironia della sorte trovato confuso e impreparato a momento dell’ impatto con il posmodernismo., soprattutto all’inizio approcciato soltanto attraverso sporadiche traduzioni dei capolavori dei vari Pynchon, Barthe, Bartheleme e per niente sostenuto da studi critici.” (COCI, *apud* CESARI, 2011).

clássica dicotomia característica do ambiente literário japonês, que distingue claramente a “literatura pura” da “literatura de massa” (KARATANI, 1980). O desenvolvimento acelerado dos *mass media* tem diminuído a distância entre Ocidente e Japão hiperinformatizado, cedendo, assim, espaço para um tema caro à pós-modernidade, ou seja, o cruzamento entre alta cultura e cultura de massa.

Voltando ao caso japonês, é interessante notar como Karatani aponta uma diferença fundamental do pós-modernismo japonês, no qual o sentido de “oposição” não diz respeito a algo tão antigo como no Ocidente (MIYOSHI, HAROOTUNIAN, 1989, p. 228). Desta forma, enquanto no Ocidente o pós-modernismo representa, sob muitos aspectos, uma reação natural ao modernismo, que aconteceu com as inovações culturais dos anos 1960, no Japão os dois fenômenos não devem ser considerados sempre em antítese. E é possível distinguir elementos constitutivos dos dois nas obras e na produção dos artistas contemporâneos.

### 1.13 AS ÚLTIMAS TENDÊNCIAS

Os anos 1990 representam para o Japão um novo momento de ruptura com o passado e de mudança em vários aspectos da sociedade. Antes de tudo, com a explosão da “bolha econômica”, o país passou por um longo período de crise e de recessão cujos efeitos tiveram um impacto importante nas artes e no estilo de vida do país. Em 1995, o ataque de gás *sarin* à região metropolitana de Tóquio, por parte de uma seita religiosa chamada *Aum Shinrikyō* (オウム真理教 *Ōmu Shinrikyō*), evidenciou o fracasso dos valores divulgados pelos movimentos políticos dos anos 1960 e 1970 e as consequências sociais da visão materialista dos anos 1980.

Contudo, o mesmo período foi caracterizado como o “retorno do Japão à Ásia”, ou seja, o estabelecimento de um período de colaboração com os países vizinhos em termos de produção e distribuição de produtos de entretenimento que favoreceu o desenvolvimento de uma nova “cultura asiática”, logo exportada para o mundo inteiro. Uma cultura que no Ocidente será percebida como uma mistura original de elementos exóticos que serão rotulados sumariamente com uma letra que aponta direto a suas origens. Temos, assim, a sigla “J”, de

“Japan”, para indicar os produtos de procedência japonesa, como J-pop, J-Horror, J- Drama etc. e a sigla “K” para lembrar os produtos coreanos<sup>33</sup>.

Na esfera literária, após o sucesso de Murakami Haruki e Yoshimoto Banana, surge uma nova leva de autores cujas obras fascinam o público jovem não apenas pelos temas tratados, mas também pelo estilo simples e coloquial. O tema central é o sentimento de desorientação existencial e a sensação de vazio como uma direta consequência de uma existência consumista e superficial. A palavra mais utilizada pela crítica para definir cultura é *shōjo* (少女).

Trata-se de uma cultura pós-adolescência, como a do romance de Banana, centrada no valor estético do *kawaii* (かわいい), ou seja, “bonito”, “fofo”, largamente utilizado nos anime e nos mangá. Esse se refere não apenas a meninas adolescentes, mas também a todas as mulheres que tentam retardar o mais possível o ingresso na sociedade dos adultos, criando uma imagem de crianças eternas por meio da utilização de acessórios e modas que evocam a infância. Ao mesmo tempo, essa imagem, quando transferida para o âmbito cultural, torna-se altamente erótica, para a qual nestes anos foi criado um neologismo especial: *roricon* (ロリコン), que surgiu da contração da expressão em inglês “Lolita complex”. Jennifer Robertson, em um amplo estudo sobre o assunto, afirma que a palavra *shōjo* alude literalmente a uma feminilidade não completamente realizada cuja energia sexual seria sublimada em um mundo de fantasia feito de acessórios de cor rosa, de peluche e produtos da marca Hello Kitty (ROBERTSON, 1998, p. 157).

Outro aspecto importante da atual sociedade japonesa é o fenômeno dos *aidoru*, ou *pop idol*. Trata-se de jovens cuja imagem, promovida pelos *media*, torna-os objetos de adoração dos fãs, que adotam um estilo de vida baseado na imitação desses modelos criados voluntariamente como objetos de desejos e de “consumo”. Até imagens de escritoras como Yoshimoto Banana entram neste mecanismo, e acabam por ser comercializadas, junto com suas obras, como produtos de *aidoru*.

No início dos anos 2000, novos romances com um elevado sucesso de público, escritos por jovens adolescentes, foram protagonistas de um debate crítico e de análise social. *Hebi no Piasu* (えびのピアス *Serpentes e Piercing*), de Kanehara Hitomi (金原ひとみ 1983), e *Keritai Senaka* (けりたい背中 *As Costas que Gostaria de Acariciar*), de Wataya Risa (綿谷りさ, 1984), ambos ganhadores do Prêmio Akutagawa para jovens estreados

---

<sup>33</sup> Para uma profunda análise da globalização da cultura popular japonesa, cf. Iwabuchi (2002).

(2003), trazem para o âmbito literário as práticas perturbadoras e as ansiedades das novas gerações japonesas. *Hebi no Piasu* conta uma viagem metafórica de uma menina de dezenove anos em uma série de experiências de mutação do corpo, desde o *piercing*, a tatuagem até experiências sexuais extremas e mesmo o homicídio.

*Keritai Senaka* traz um tema difícil da sociedade japonesa, exatamente a crise dos jovens obcecados pelos *aidoru*. O romance de Wataya Risa, escrito com um estilo mais elaborado, é também o primeiro a tratar de um fenômeno juvenil chamado *hikikomori* (引き籠り). *Hikikomori* indica a tendência de determinados indivíduos – que sofrem de distúrbios psicológicos e que vivem trancados nos próprios quartos, sem comunicação com o mundo externo – de se isolarem socialmente. As vítimas dessa patologia são conhecidas como *otaku* (おたく), que, nos casos mais simples, passam o tempo vendo televisão, jogando videogames, dormindo de dia e comendo *junk food*. Em outros casos, os *otaku* podem manifestar distúrbios mais graves, que podem levar à depressão ou ao suicídio. Segundo os sociólogos, este fenômeno seria o resultado da transformação do Japão em potência informatizada e tecnológica e da perda de valores culturais, como a cultura da harmonia de grupo e da socialização.

*Konsento* (コンセント *Tomada elétrica*, 2000), de Taguchi Randy (田口 ランディ, 1959), está entre os romances mais importantes sobre esse tema, que teve um grande sucesso de público com a venda de mais de um milhão de cópias. Ele conta a história, semiautobiográfica, de uma jovem cujo irmão se deixa morrer por falta de amor e solidão. A protagonista descobre, após essa experiência, que possui poderes sobrenaturais que lhe permitem, por meio da união sexual, curar outros jovens *hikimori* de sua depressão e isolamento. Taniguchi continua produzindo histórias com temáticas similares, nas quais mistura a difícil realidade do mundo de hoje com a busca de uma dimensão diferente e mais espiritual. *Konsento* pode ser considerado o primeiro romance de uma trilogia que conta histórias relacionadas à difícil realidade contemporânea e procura uma alternativa. Os outros romances são *Antena* (アンテナ, *Antena*, 2000) e *Mozaiku* (モザイク *Mosaico*, 2001).

Um aspecto interessante da produção literária dos últimos anos é a presença significativa de escritoras. Mesmo na produção artística em geral, o Japão tem assistido a um verdadeiro florescimento da criatividade feminina, reconhecida internacionalmente. Talentosas e provocadoras, as escritoras japonesas denunciam em suas obras a posição marginal em que ainda vivem e o desejo pela liberdade e autonomia, com um estilo inovador que as faz justas herdeiras da tradição de seu país.



## CAPÍTULO 2 KAWABATA YASUNARI: A BELEZA ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Estou convencido de que um artista não pode nascer em apenas uma geração. É uma flor única que desabrocha após o sangue dos antepassados ter passado por mais e mais gerações<sup>34</sup>.

Kawabata Yasunari (1972)

Kawabata Yasunari (1899-1972) foi um dos maiores escritores japoneses do século XX e o primeiro japonês a receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1968. A sua carreira literária cobre um período de cerca de cinquenta anos, que corresponde à era Taishō (大正、1914-1926) e parte da era Shōwa (昭和 1926-1989), durante o qual o Japão passou por importantes mudanças políticas e culturais.

No início de 1900, o ambiente literário japonês foi sacudido pelo caso Kōtoku<sup>35</sup>, e os escritores começaram a se perguntar com mais insistência sobre o papel da literatura na vida social moderna. Para muitos, isso significou limitar a própria atividade literária a um tipo de literatura intimista e evitar escritos relacionados à problemática social. Ademais, as mudanças econômicas ligadas ao início do processo de industrialização e a abertura do país ao Ocidente trouxeram muitas modificações nos costumes, a ação de movimentos sociais e políticos e o surgimento das vanguardas culturais. Nos anos 1920, sobretudo depois do grande terremoto do Kantō (関東), em 1923, difundiu-se um clima de renovação que levou a um grande florescimento das revistas, ao aumento da produção literária e ao surgimento de novas escolas de literatura.

Kawabata participou ativamente desse clima de mudanças e foi influenciado pelas novas correntes artísticas europeias que andavam se difundindo no Japão da época. A sua obra absorveu avidamente as experiências literárias e artísticas do surrealismo francês e do expressionismo alemão, e ele foi um admirador de James Joyce e de Marcel Proust, entre outros. Apesar disso, com o tempo, tornou-se um defensor do nacionalismo cultural,

---

<sup>34</sup> “芸術家は一代にして生まれるものでないと、私は考えている。父祖の血が幾代かを経て、一輪咲いた花である。(KAWABATA, 1972).

<sup>35</sup> O caso Kōtoku, refere-se ao processo de 1910-11 que se concluiu com a morte de 12 pessoas, entre as quais o escritor Kōtoku Shūsui, acusadas de difundir no país o pensamento socialista e de conspirar contra o Imperador.

lamentando nostálgicamente a perda dos valores tradicionais que tentou recuperar em seus escritos.

Ao longo da sua carreira literária, Kawabata produziu uma obra extensa<sup>36</sup>, composta de romances, contos, histórias autobiográficas, breves poemas em prosa, ensaios e narrativas populares nos quais os elementos da tradição estética japonesa se fundem magistralmente com as lições do modernismo ocidental.

Kawabata foi um homem que na infância sofreu a perda de vários entes queridos, e, por causa de seu isolamento, na idade adulta, preferiu manter certo distanciamento tanto na vida como na escrita. Após 1945, com a derrota do Japão, o autor percebeu intensamente o senso de afastamento do mundo moderno, e, conseqüentemente, as temáticas de suas obras passaram a ser sempre mais ligadas à perda das relações humanas e à beleza de um passado que estava desaparecendo. Somente uma pessoa como ele poderia ter chegado a combinar as duas palavras “beleza” e “tristeza” no título de um dos seus últimos romances (VAN GESSEL, 1995, p. 135).

Todavia, a persistente invocação dos clássicos na fase final de sua vida deveria ser considerada como uma comprovação da sua modernidade e da sua resistência em falar do sentimento de descontinuidade com o passado (WASHBURN, 1995 p. 246-seg.). Exatamente a homenagem à tradição, associada às confluências de outras estratégias narrativas na obra do autor resultaram na criação de uma nova e original forma literária. Por esses motivos, Kawabata, entre os escritores modernos japoneses, acaba sendo o único que soube incorporar magistralmente os elementos da tradição literária de seu país ao espírito do romance moderno.

Como tem evidenciado Giorgio Amitrano, a imagem do Japão fora do Japão deve a Kawabata muito mais do que lhe foi reconhecido até hoje:

Nunca será possível saber o quanto a existência de Kawabata tenha contribuído para formar a visão do Japão e da sua estética na consciência de quem nunca o leu ou talvez nem conheça seu nome. Mas, é legítimo suspeitar que, entre as miríades de pensamentos sobre o Japão pronunciados há dezenas de anos no mundo, muitos deles na sua formação tenham interceptado algo de Kawabata, que meteoros do universo desse escritor tenham atravessado a sua trajetória, influenciando de forma mais ou menos subliminar a sua formação (AMITRANO, 2003, p. XI)<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> *As Obras Completas de Kawabata Yasunari (Kawabata Yasunari Zenshū)*, publicadas pela editora Shinchōcha em 1980, chegam a 37 volumes.

<sup>37</sup> “Non sarà mai dato sapere quanto a esistenza di Kawabata abbia contribuito a formare la visione del Giappone e della sua estetica nella coscienza di chi non l’ há mai letto e forse non ne conosce nemmeno Il nome. Ma é legittimo sospettare che tra le miriadi di pensieri sul Giappone pronunicati da alcuni decenni a questa parte nel mondo, molti nel loro comporsi abbiano intercettato qualcosa di Kawabata, che meteore dell’ universo di questo scrittore abbiano attraversato la loro traiettoria, influenzandone in modo più o meno subliminale la formazione.” (Tradução desta Autora).

É importante, todavia, redimensionar essa imagem e, ao ler esse escritor, evitar cair em estereótipos fáceis, e sem subtraí-lo à sua lenda, liberá-lo dos *clichês*; não negar a elegância da sua escrita, mas mostrar que ela não tem nada de esteticizante; não diminuir a sua relação com a tradição, mas lembrar a sua inexaurível curiosidade pelo novo. A mesma definição de “refinado erotismo”, muitas vezes associada à literatura de Kawabata,

[...] não me parece inexata, sempre que não pretenda se tornar um elemento distintivo de uma obra de alcance mais amplo e versátil. Não apenas a relação com a realidade é nele perfeitamente sólida, mas a sua lucidez de observação lhe permitiu nos contar sobre as transformações no costume, a crise da família, a decadência das tradições, a condição feminina, as mudanças das classes sociais no curso de quase um século inteiro (AMITRANO, 2003, p. XIII)<sup>38</sup>.

Kawabata Yasunari nasceu em Ōsaka no dia 14 de junho de 1899. Em pouco menos de dois anos, seu pai, médico, morre de tuberculose, a mesma doença que mata em seguida a mãe, em 1902, e a irmã em 1909. Nas *Cartas aos meus Pais* (父母への手紙 *Fubo e no Tegami*, 1938), ele escreverá a respeito dessa experiência prematura: “Nem sei em qual idade vocês desapareceram. Descansem em paz, vocês que morreram sem ter deixado ao vosso único filho algum meio para se lembrar de vocês” (ROLIN, 1999, p. 84).

Do pai, só lhe restaram algumas fotos que, todavia, guardara sem nenhum tipo de sentimento, pois, observando-as, não reconhecia nelas uma imagem familiar. Da mãe, não lhe restou nada, nem um pequeno retrato. Os avôs paternos o receberam para criar, mas, em 1906, a avó faleceu também, e ele ficou sozinho com o idoso avô cego em uma grande casa deserta perto de Kyōto:

Depois da morte de meus pais, passei a viver com o meu avô por cerca de dez anos, Vivíamos apenas nós dois, em uma casa do interior. Meu avô era cego. Durante todos aqueles anos, ele passava os dias sentado no mesmo lugar e na mesma sala, com o rosto virado para o lado leste diante de um grande braseiro... Por ele ser cego, era natural que eu analisasse longamente o seu rosto. Compreendi, por causa dessa recordação, que foi por isso que acabei adquirindo essa mania de fixar o olhar no rosto das pessoas (KAWABATA, 2008a, p. 30).

A experiência trágica da infância deixaria marcas profundas em sua obra. A sua condição de órfão condicionaria sua narrativa, e a relação com a morte, em particular, está presente em muitos trabalhos, desde as novelas até os grandes romances.

---

<sup>38</sup> “Non mi sembra scorretta, purché non pretenda di diventare elemento distintivo di un’ opera dal respiro molto più ampio e versatile. Non solo Il rapporto con La realtà è in lui perfettamente saldo, ma La sua lucidità di osservazione gli há permesso di raccontarci i cambiamenti nel costume, alc risi della famiglia, lad ecadenza delle tradizioni, La condizione femminile, i mutamenti delle classi sociali nel corso di quase un intero secolo.” (Tradução desta Autora).



Na coletânea *Contos da Palma da Mão* (手のひらの小説、 *Tenohira no Shōsetsu*, 1949-1964), por exemplo, muitos são os episódios que acenam para a morte e os ritos fúnebres, sobretudo *Recolhendo Ossos* (骨拾い *Kotsu Hiroi*, 1949), que trata da cremação do cadáver do avô, e *Maquiagem* (化粧 *Keshō*, 1932), que narra a observação de um salão de velório através da janela do banheiro do protagonista (Cf. KAWABATA, 2008a, p. 17-22; p. 339-341), onde a morte se converte em um conjunto de rituais e de corpos que se tornaram objetos.

Nos anos de solidão e de observação do cotidiano de um velho, da proximidade com a morte, nas longas noites ao lado do avô na casa deserta, Kawabata foi formando o seu mundo da imaginação segundo traços que retornarão pontualmente na sua escrita. Nesse período, os seus únicos companheiros foram os numerosos volumes de obras da literatura clássica da biblioteca de família, sobretudo o *Genji Monogatari* (源氏物語 *História de Genji*, início do século XI), de Murasaki Shikibu (紫式部 978?-1026?), e o *Makura no Sōshi* (枕草子 *Livro de cabeceira*, 1002) de Sei Shōnagon (清少納言 966?-1017) que o jovem costumava ler em voz alta para o avô cego e que influenciaram profundamente sua educação e seu estilo literário<sup>39</sup>. Mais tarde, o escritor afirmou que, quando começava a escrever, sentia ainda no coração o ritmo das canções de quando era criança. Na época não entendia o seu significado, mas acompanhava apenas o som das palavras e o ritmo da escrita (KAWABATA, 1981-84, p. 98).

Por meio dessas narrativas, o jovem Kawabata interiorizou os conceitos estéticos do período Heian (平安 794-1185 d.C.), sobretudo o *mono no aware* (物のあわれ)<sup>40</sup>, aquela expressão de consonância entre descrição e sentimento, ou de reação emotiva diante da beleza de uma dada situação. O termo *aware* é talvez conhecido aos leitores ocidentais por causa das antologias poéticas de *haiku*<sup>41</sup>. Muitas vezes o termo é relacionado à transitoriedade, e contém uma delicada nuance de tristeza.

<sup>39</sup> Para mais informações sobre a influência do avô, cf. Starrs (1998, p. 8-segs.).

<sup>40</sup> É o conceito mais importante da época Heian, e surgiu em decorrência da difusão da doutrina budista que considera a vida humana e a natureza reguladas pelas leis da impermanência e da fragilidade em relação às quais qualquer esforço ou ação humana se tornam inúteis: “O significado de *monono aware* é o estado emotivo (*aware*) frente à transformação do objeto ou ente (*mono*) no fluir do tempo. É o desabrochar da emoção, da sensibilidade de uma cultura no apreço da beleza harmoniosa como a flor de *ume* (ameixeira japonesa), o *uguisu* (rouxinol japonês) preanunciando a primavera que provoca a sensação subjetiva de *aware*; a reflexão sobre a elegância, a delicadeza, a tranquilidade, etc., captado no universo em constante transformação, eleva o espírito humano à apreciação da beleza fugaz, que suscita o *mono no aware*” (Apud SHIMON, 2008, p. 46).

<sup>41</sup> O *haiku* (俳句) deriva da poesia tradicional *haikai no renga* e é caracterizado pela estrutura peculiar de três versos, respectivamente de 5, 7, 5 sílabas. Por causa do seu estilo direto, foi considerado por séculos “vulgar”,

Após o falecimento do avô, Kawabata se transferiu para um internato perto de Ōsaka. Nesse período, vivenciou a sua primeira relação amorosa com um jovem estudante, de nome Kiyono, descrita em 1948 no conto *Shōnen* (少年、*Jovens*). Da mesma forma, em 1925 publicou suas lembranças da infância e a convivência com o avô no *Diário dos Meus Dezesesseis Anos* (十六歳の日記 *Jūrokusai no Nikki*)<sup>42</sup>. Discutiu-se muito, sobretudo conhecendo-se a propensão de Kawabata para modificar a realidade, se esta sua obra juvenil deve ser considerada realista ou de ficção. Neste sentido, poderia nos enganar a tradução do termo *nikki* (日記) como “diário”; todavia, *nikki*, na tradição da literatura japonesa, não necessariamente define uma obra autobiográfica ou realista. Kawabata queria apenas se vincular à tradição literária do *nikki bungaku* (日記文学)<sup>43</sup> (STARRS, 1998, p. 8-10). De fato, ele mesmo admitiu ter modificado muito o texto desde a data de sua redação até sua publicação (KEENE, 1984, p. 789).

Com apenas treze anos, Kawabata começou a amadurecer a ideia de se tornar escritor e publicou alguns ensaios no jornal *Keihan Shinpō* e em *Bunshō Sekai*. Neste período tomou também a decisão de abandonar a ideia de ser um pintor, pois, embora fosse muito habilidoso em desenho, conheceu vários colegas da escola melhores do que ele (GESSEL, 1993, p. 144).

Em 1918 fez sua primeira viagem à península de Izu<sup>44</sup>. Essa experiência inspirou a criação de *Izu no Odoriko* (伊豆の踊り子 *A Dançarina de Izu*)<sup>45</sup>, publicado somente em 1926, que estabeleceu o sucesso do escritor, sendo considerada como sua primeira obra-prima. A viagem a Izu inicia o hábito de Kawabata, comum a outros escritores japoneses em busca de inspiração, de fazer peregrinações pelas localidades famosas no Japão pela sua beleza natural.

Segundo Van Gassel, esse conto representa o afastamento do passado do autor, e o gradual apagamento das suas lembranças, em termos emocionais e concretos. De fato, antes da viagem a Izu, Kawabata havia deixado o dormitório de Ōsaka e se transferido para Tóquio,

---

em contraste com a poesia chinesa bem mais elaborada ou com as construções retóricas do *tanka*. Deve-se ao poeta-monge Matsuo Bashō (松雄芭蕉、1644-1694) a sua eleição à verdadeira forma de arte.

<sup>42</sup> Donald Keene sustenta que essa obra foi provavelmente escrita muito cedo, por volta de 1914, e depois apenas modificada antes da publicação final (Cf. KEENE, 1984, p. 787).

<sup>43</sup> Trata-se de um gênero de literatura em forma de diário que inclui obras importantes como o *Tosa Nikki* (*Diário de Tosa* 土佐日記) ou o *Murasaki Shikibu Nikki* (*Diário de Murasaki Shikibu* 紫式部日記) e que floresceu no Japão durante o período Heian (794-1192).

<sup>44</sup> Izu é uma península situada a oeste de Tóquio na ilha japonesa de Honshū.

<sup>45</sup> Traduzido no Brasil como *A dançarina de Izu* (2008).

perdendo todos os pertences ligados à lembrança da sua família, como as fotos de seu pai (1993, p. 151). O tema da perda de memória é essencial na sua literatura e será recorrente nas suas obras maduras, sobretudo depois da guerra, passando a abranger assuntos mais amplos ligados ao trauma da destruição moral e real do país, o envelhecimento físico e a aproximação da morte. *Izu no Odoriko* se destaca por ser um texto muito distante dos trabalhos seguintes de inspiração modernista, como *Suishō Gensō* (推奨幻想 *Imagens de Cristal*, 1931).

O conto, narrado em primeira pessoa, é inspirado na atração que o autor experimentou, durante a viagem a Izu, por uma dançarina itinerante que estava hospedada, como ele, nas termas de Yugashima, acompanhando uma trupe de artistas. O protagonista pensa em pedir à jovem para passar a noite com ele, mas, quando, por um acaso, a vê saindo nua entre os vapores das águas quentes das termas ao ar livre, percebe que ela ainda é uma menina, apesar de seus trajes e de seu estilo de cabelo:

Era uma criança. Uma criança que ao nos descobrir em sua alegria, exibia seu corpo aos raios do sol, equilibrando-se e esticando-se completamente. Tomado por um caloroso prazer, continuei a sorrir, e minha mente purificou-se inteiramente. A extrema beleza dos cabelos da pequena dançarina fazia com que ela aparentasse dezessete ou dezoito anos. Além disso, vestia-se como uma mulher. Enganei-me por completo (KAWABATA, 2008b, p. 28).

Essa descoberta, longe de desapontá-lo, libera-o da timidez; e ele acaba se unindo alegremente ao grupo de atores até chegar ao porto de Shimoda, ao sul da península, onde eles se separam. No barco que o leva de volta para Tóquio, o protagonista chora de tristeza e com uma sensação de vazio.

A história não é a crônica fiel dos acontecimentos, pois, na maioria das obras de Kawabata, a realidade é muitas vezes intencionalmente idealizada. O sucesso de *Izu no Odoriko* foi atribuído ao fato de ser um raro exemplo de história de amor entre adolescentes na literatura japonesa. Embora o estudante espere “deitar-se” com a dançarina, ele se sente aliviado, purificado até, quando percebe que ela é demasiado jovem para o sexo. Ela representa o romance da viagem; porém, mais do que a viagem em si, é um romance irrealizado. Durante toda sua vida Kawabata se sentiu atraído por mulheres virginais e intocáveis. Estas não foram naturalmente as únicas figuras de mulheres que ele representou, todavia, parecem condensar a essência da beleza (KEENE, 2003, p. 32).

A sua familiaridade, desde a infância, com a morte, o levou a estar sempre pronto a dedicar algumas palavras de elogio aos amigos falecidos, durante a celebração dos funerais deles. Por essa razão, recebeu o apelido de *Sōshiki no Meijin*, “mestre de funerais”, título que

ele mesmo dará a uma obra de 1923<sup>46</sup>. A incumbência de fazer discursos durante os velórios foi uma tarefa que ele assumiu com dignidade, lendo, diante das pessoas, textos comoventes e repletos de afeto. A elegia afetuosa de Kawabata no funeral de Yokomitsu Riichi ficou famosa e é particularmente tocante. Depois de ter sugerido que a guerra e a derrota aniquilaram o corpo e a alma do amigo, Kawabata concluiu: “Yokomitsu, eu continuarei vivendo, tendo como minha alma as montanhas e os rios do Japão” (KEENE, 1993, p. 825)<sup>47</sup>.

Em 1924, Kawabata se formou em literatura japonesa pela Universidade Imperial de Tóquio, apresentando uma dissertação sobre o período Heian, que foi sempre uma grande fonte de inspiração para a sua obra. Conseguiu, todavia, modificar essa raiz estilística a partir da influência das correntes literárias europeias dos anos 1900, que foram amplamente difundidas no Japão nos anos 1920. Em seguida, em 1924, Kawabata fundou, junto com o amigo e escritor Yokomitsu Riichi (横光利一 1878-1947) e outros literatos, o *Shinkankakuha* (新感覚は *A Escola da Nova Sensibilidade*), da qual surgirá também uma revista literária, *Bungei Jidai* (文芸時代 *Época Literária*, 1924). Nesse período, ao interesse inicial pela literatura inglesa, Kawabata acrescentou sua paixão pela literatura russa, em particular Dostoevskij, que continuaria lendo a vida inteira. Joyce e Proust serão influências importantes, também, sobretudo nas obras escritas nos anos 1920 e 1930.

O *Shinkankakuha* foi um movimento de vanguarda, que remetia às experiências europeias do dadaísmo, expressionismo e surrealismo, e auspiciava uma literatura pela literatura e uma revolução da arte. O objetivo dessa escola era o de fundar um novo tipo de sensibilidade que colocaria a literatura no centro da vida cultural japonesa. Os escritores do grupo que participava do projeto eram jovens universitários, na maioria reunidos em torno da figura de Kikuchi Kan (菊池寛 1889-1948), um famoso ensaísta e escritor. Os mais importantes expoentes da escola eram Kawabata e Yokomitsu, os quais desejavam criar um novo estilo em contraposição ao *shishōsetsu* e ao grupo de literatos marxistas ativos na mesma época. Segundo eles, a arte não podia ser uma representação direta da vida real, mas um ato criativo independente. O ideal de artista deveria ser um sujeito isolado e dotado de grande sensibilidade.

Na fundação do movimento não foi divulgado um verdadeiro manifesto para explicar em detalhes como deveria ser expressa essa “sensibilidade”. Mas a definição de

<sup>46</sup> Essa obra foi traduzida como *O Mestre de Go* e publicada pela editora Estação Liberdade, em 2011.

<sup>47</sup> “Kawabata very personal eulogy at Yokomitsu’s funeral is particularly poignant. After suggesting that the war and the defeat crushed Yokomitsu’s body and soul, he concludes: “Yokomitsu, – I will go on living, the mountains and the rivers of Japan as my soul.” (Tradução desta Autora).

*Shinkankakuha* de Kawabata evidencia a grande importância colocada na pesquisa formal e no impacto perceptivo:

Observar as coisas com uma disposição de ânimo capaz de perceber o próprio “eu” dentro das coisas permite uma expansão do sujeito, uma mobilidade livre do sujeito. Desenvolver esta atitude mental significa tornar-se um todo com os outros e com as coisas, em um mundo onde as coisas perdem os próprios contornos e se fundem em uma única alma. Aliás, deixar correr o próprio eu dentro das coisas conduz também a pensar cada coisa dotada de alma, enfim a um imanentismo pluralista. Nisso está a nova salvação. Tal é a atitude para com as coisas próprias dos escritores emergentes (*Apud* KAWABATA, 2002, p. 64)<sup>48</sup>.

Podemos observar nessas palavras alguns elementos essenciais dos novos meios expressivos dos escritores desse movimento: antes de tudo, a palavra é considerada um reflexo imediato da mente, dos pensamentos e dos sentimentos do escritor. Em seguida, a influência da psicanálise, difundida no mesmo período no Japão, resultou em técnicas narrativas que representavam o fluir do pensamento, a utilização das livres associações. Era também uma influência direta do movimento dadaísta que tendia a liberar o estilo da imposição dos códigos de linguagem definidos. A experimentação de um estilo em que é expresso o fluir dinâmico e descontínuo da realidade se tornou uma característica de toda a literatura de Kawabata. Isso pode ser observado em particular nas famosas coletâneas de contos breves, os *Tenohira no Shōsetsu*<sup>49</sup>, que o autor publicou, a partir de 1922, em intervalos regulares e ao longo de toda sua vida.

Surgido a partir do exemplo do *compte* francês, esse “conto na palma da mão” se torna logo uma moda no Japão, um estilo de composição como o haikai experimentado por todos, artistas e não artistas. Sua técnica era, de fato, baseada em versos curtos, quase análogos, caracterizados por uma forte visualização: “Okayo adormeceu pacificamente. Longos apitos de um navio vinham do mar. Então, fora mesmo um caso de naufrágio? O som dos tambores ainda continuava. O céu sobre o mar já devia estar clareando com a luz do amanhecer” (KAWABATA, 2008a, p. 202).

Embora a justaposição de imagens vívidas e não ligadas entre si fosse uma técnica empregada também pelos surrealistas franceses, a utilização desse método em um conto breve,

---

<sup>48</sup> “Guardare le cose in una disposizione d’ animo tale da percepire il próprio”io” dentro le cose, consente un’ espansione del soggetto, una libera mobilità dell’ io. Sviluppare questo atteggiamento mentale, significa diventare un tutt’uno con gli altri e con le cose, in un mondo dove i confini si fondono in un’ única anima. E d’altronde, lasciar correre l’ io dentro le cose, conduce anche a pensare le cose dotate di un’ anima, insomma un’ imanentismo pluralistico. In questo é la nuova salvezza. Tale é l’attitudine nei confronti delle cose propria degli scrittori emergenti.” (Tradução desta Autora).

<sup>49</sup> Esses contos foram traduzidos como *Contos na Palma da Mão* e publicados pela editora Estação Liberdade, em 2008.

com o objetivo de criar uma sensação de caos, de vazio, era claramente ligada à prática Zen do haicai, destinada a abrir a mente e aumentar a percepção das coisas (WATTS, 1987, p. 197). No entanto, para Kawabata revela-se também o tamanho mais compatível de texto. O mesmo autor o definirá em várias ocasiões como a essência da sua arte; e mesmo quando estava produzindo obras de maior alcance, nunca abandonou esse gênero, a ponto de, entre 1927 e 1972, os *Tenohira no Shōsetsu* chegarem a 146 (Cf. KAWABATA, 2002, p. 65).

A experiência da *Shinkankakuha* não se limitou apenas ao campo da literatura, mas abrangeu o âmbito cinematográfico com a abertura de uma produção independente chamada *Shinkankakuha no Eiga Renmei* (新感覚派映画連盟、Grupo Cinematográfico *Shinkankakuha*). De fato, nos anos 1920, o mercado cinematográfico começou a se expandir bastante e chegaram ao Japão os primeiros filmes da vanguarda alemã. Ao mesmo tempo, o cinema japonês começou a instaurar uma relação muito estreita com o mundo literário, uma característica que se mantém até os dias de hoje.

Em 1926, o diretor Kinugasa Teinosuke (衣笠貞之助 1896-1982), um dos fundadores do *Grupo Cinematográfico Shinkankakuha*, encomendou a Kawabata o seu primeiro projeto de realização de um filme que seguisse os parâmetros estéticos ditados pela Escola da Nova Sensibilidade: o roteiro da película *Kurutta Ippeji* (狂ったイッペジ *Uma Página de Loucura*). A história, ambientada em um manicômio de Tóquio, gira em torno de um homem que tenta levar para casa a esposa que enlouqueceu pela perda do filho<sup>50</sup>. O filme obteve certo sucesso, como demonstra uma das críticas da época:

É o primeiro filme que se pode definir como tal no Japão [...] é também o primeiro filme em moldes internacionais, como jamais foi produzido no Japão [...] A beleza que (Kinugasa) expressa tem uma tipologia teatral, literária ou pictórica, mas é própria de um cinema compreendido como uma arte acabada e exclusiva (*Apud* NOVIELLI, 2007, p. 49).

Atualmente sobrou apenas a película restaurada, mas se perdeu a trilha sonora do filme que, por mérito de Kawabata, conseguia projetar os sentimentos das personagens nos objetos que as cercam. Uma técnica que continuou a adotar em suas narrativas e que se tornou um elemento distintivo de seu estilo.

Graças a sua experiência no *Shinkankakuha*, Kawabata conheceu Kikuchi Kan, que será para ele um grande amigo e um mecenas. Em 1921, quando Kawabata se apaixonou por uma camareira de um café, por exemplo, pediu a Kikuchi para ajudá-lo financeiramente a arcar com as despesas do casamento. Contudo, esse não foi realizado, pois a camareira, de

<sup>50</sup> Para uma abordagem do cinema japonês dos anos 1920, cf. Novielli (2007, p. 47-segs).

nome Chiyo, após ter aceitado a proposta de Kawabata, enviou-lhe uma carta poucos dias antes da cerimônia pedindo, sem explicação, para se separar.

Esta desilusão na já difícil vida afetiva do autor o marcou por muitos anos e o levou a imergir completamente na escrita e a se dedicar ao trabalho de editor das novas revistas *Shinchichō* (新地長) e *Bungei Shinjū* (文芸心中) e de juiz do Prêmio Akutagawa, criado em 1927. Em 1923, Kawabata foi testemunha do grande terremoto que devastou Tóquio e suas proximidades. Alguns anos depois, em 1927, o escritor Akutagawa Ryūnosuke (芥川龍之介、1892-1927), com quem Kawabata compartilhava um sentimento profundo, suicidou-se com apenas 35 anos.

A obra mais importante deste período é *Kinjū* (禽獣 *Pássaros e Bichos*, 1933), uma reflexão sobre os aspectos trágicos e cruéis da vida, muitas vezes considerada pela crítica como autobiográfica (GESSEL, 1993, p. 164). De fato, nessa época Kawabata gostava de se cercar de animais, mais do que de crianças, e começou a reunir um grande número de pássaros e cachorros: “As fotos deste período retratam Kawabata cercado de pássaros, cachorros, e outros animais, e as visitas lembravam como, por exemplo, ele podia casualmente guardar um animal morto dentro do armário” (KEENE, 1984, p. 810)<sup>51</sup>.

No final dos anos 1920, o escritor, já consolidado na cena literária japonesa, começou a viajar pelos lugares mais famosos do Japão. Essa experiência, que o aproximava dos poetas viajantes da época medieval, aos poucos, levou-o também a redescobrir a tradição poética de seu país nos seus aspectos mais próximos às tendências literárias modernas, como a intuição, e ausência de lógica e a evocação poética.

Em 1926, durante uma longa permanência em Yūgashima, onde costumava retornar regularmente desde a época da redação de *Izu no Odoriko*, conheceu Matsubayashi Hideko, com quem se casou oficialmente em 1931. Em 1929, transferiu-se para perto de Asakusa, um bairro boêmio de Tóquio repleto de bares, café e teatros de variedade, que o escritor passou a frequentar constantemente e que lhe inspirou a criação de um novo romance publicado em série no periódico *Tōkyō Asahi Shinbun: Asakusa Kurenai Dan* (浅草くれない団 *O Bando Escarlata de Asakusa*).

Essa obra está entre as mais representativas do estilo do *Shinkankakuha*, com sua atenção à percepção, o ritmo incessante de cenas e imagens sobrepostas como uma película cinematográfica e sem uma trama definida conforme os ditames do modernismo japonês.

---

<sup>51</sup> “Pictures taken of Kawabata at the time show him surrounded by birds, dogs, and other pets, and visitors remembered how, for example, he would casually fling a dead bird into his cupboard.” (Tradução da Autora).

Ainda em 1929, Kawabata iniciou a sua colaboração com uma nova revista literária, *Bungaku* (文学 *Literatura*), que visava divulgar os escritores ocidentais do século XX, como Gide, Proust e Joyce. As traduções de obras como o *Ulysses*, de Joyce, ou a *Recherche*, de Proust, com sua investigação dos processos psicológicos, a técnica do “fluxo de consciência” e a imersão no inconsciente entusiasmaram profundamente Kawabata. De fato, a produção que se seguiu, como *Suishō Gensō* (水槽幻想 *Imagens de Cristal*, 1931), *Jojōka* (抒情歌 *O Canto Lírico*, 1932), *Kinjū* (禽獣– *Pássaros e Outros Bichos*, 1933), mesmo mantendo elementos da tradição literária japonesa e uma originalidade tipicamente kawabatiana, reflete claramente a repercussão das influências surrealistas.

O período entre 1920 e meados de 1930 pode ser considerado o mais importante para a formação intelectual do escritor. Foi um período de experimentação e de expansão, durante o qual a influência do modernismo europeu, que estava florescendo na mesma época, contribuiu para que Kawabata se aventurasse muito além do estilo tradicional e das temáticas dos seus escritos juvenis. Independente dos resultados criativos, nesse período Kawabata se desenvolveu muito como artista e assimilou experiências que foram fundamentais para ele. Embora as obras dos anos 1920 não possam ser consideradas obras-primas, representam uma etapa importante do desenvolvimento criativo de um grande escritor. Kawabata aprendeu algo de importância duradoura com os “experimentos modernistas”, e esses não foram apenas breves anomalias na longa carreira, dedicada, principalmente, à criação de uma literatura de estilo tradicional (STARRS, 1998, p. 69).

Os anos que se seguiram, até meados de 1940, constituem o período que Roy Starrs definiu como “*early maturity*”. É exatamente nessa fase que Kawabata soube criar em estilo ao mesmo tempo tradicional e enriquecido pelas suas “experimentações” anteriores. O fruto mais representativo neste sentido é o romance *Yukiguni* (雪国 *O País das Neves*, 1937), definido pela crítica como o seu primeiro grande “*haiku novel*”, ou romance haikai (STARRS, 1998, p. 2), que será publicado de forma definitiva somente em 1937.

O estilo “haikai” refere-se ao fato de que muitas expressões no romance podem ser lidas como uma justaposição de imagens da natureza ou das estações, e que, em virtude de uma junção improvisada, criam um efeito profundo na atmosfera ou no sentido: “Uma caixa de shamisen de palóvnia sobre o assoalho escuro e brilhante do vestibulo envelhecido. Enquanto lia o nome da gueixa ao qual ele pertencia, Komako chegou, vinda do lugar de onde provinha o barulho de louça sendo lavada” (2004, p. 124).



Esse simples trecho introduz o tom melancólico da segunda parte do romance unindo simplesmente duas imagens: o piso e a caixa. As mais belas imagens de *Yukiguni* são o resultado da utilização da técnica de justaposição que encontramos no decorrer da história desde as primeiras páginas, que sobrepõem imagens refletidas na janela de um trem em movimento: “No momento em que o contorno de sua pequena pupila foi se iluminando, como se os olhos da moça e a luz se sobrepusessem, seus olhos se tornaram um vagalume misterioso e belo que pairava entre as ondas da penumbra do cair da tarde” (2004, p. 15).

O espelho é outro estratagema utilizado pelo autor quando queria alcançar efeitos fascinantes de sobreposição de imagens: “olhou para ela e encolheu os ombros. O espelho brilhava alvíssimo por causa da neve, de onde saltava o rosto vermelho da mulher. Havia uma beleza asseada indescritível naquele contraste” (2004, p. 46).

Segundo Roy Starrs, a busca de uma experiência estética em Kawabata pode ser considerada com uma forma eficaz de desenvolver o ideal monista da visão do mundo que ele havia desenvolvido desde sua fase juvenil. O espelho, nesse sentido, é analisado como um símbolo desse processo, pois, “como uma pintura, às vezes, aproxima as coisas em justaposições inesperadas e agradáveis esteticamente” (STARRS, 2008, p. 134)<sup>52</sup>. Dessa forma, o espelho funciona como o símbolo da inter-relação entre a experiência estética e a união com a natureza.

Em *Yukiguni*, o escritor elabora uma das temáticas fundamentais que, como uma obsessão, retorna em toda sua obra: “[...] o contraste entre a solidão inelutável do homem e a beleza inalterável que pode ser colhida de forma intermitente nas fulgurações do amor, da mesma forma como uma luz pode desvendar, no coração da noite, os ramos de uma árvore em pleno florescimento” (KAWABATA; MISHIMA, 2002, p. 164)<sup>53</sup>.

A história tem como protagonistas a gueixa Komako e Shimamura, um rico e refinado esteta que frequenta, em intervalos regulares, o “país das neves”, um lugar sugestivo ao nordeste do Japão onde se encontra uma famosa estação termal. Nos encantos desse paraíso na montanha, surge o amor entre Shimamura e Komako, que, todavia, é um amor destinado a não se realizar. Além das diferenças sociais, Shimamura é casado; já Komako faz parte de um mundo onde a tradição lhe impõe que se dedique a entreter os hóspedes das termas e consumir sua vida distante do mundo real. A relação entre os dois protagonistas –

<sup>52</sup> “Like paintings too, they also sometimes bring together in an unexpected and aesthetically pleasing juxtapositions.” (Tradução da Autora).

<sup>53</sup> “[...] del contrasto tra la solitudine inelutabile dell’ uomo e l’ inalterabile bellezza Che si può cogliere in modo intermittente nelle folgorazioni dell’ amore, nello stesso modo in cui una luce può svelare , nel cuore della notte, i rami di um albero in piena fioritura.” (Tradução da Autora).

acompanhada das mudanças das quatro estações, que correspondem à época das visitas de Shimamura ao “país das neves” – é como um jogo de atrações e repulsas. São sentimentos conflitantes destinados a desaparecer como um sonho, em um mundo onde o tempo e a beleza se tornam sempre mais elusivos. O romance, altamente visual, pode ser considerado também como um símbolo da busca do autor por uma forma de monismo, a união entre o homem e o universo através do contato com a natureza que lhe permite alcançar a harmonia consigo mesmo (STARSS, 1998, p. 126).

Segundo Giorgio Amitrano, a neve no romance é uma importante metáfora da correspondência entre macrocosmo e microcosmo que o protagonista consegue recuperar depois de ter vivido no mundo efêmero da grande cidade. E a neve é também a metáfora da escrita de Kawabata, que não importa o que esteja contando, momentos de dor ou de alegria, deve ser sempre fria: “Mesmo quando, como nas últimas páginas d’*O País das Neves*, descreve sentimentos lacerantes, a escrita é sempre reticente e alusiva, quase ao ponto de se cancelar, como passos na neve” (AMITRANO, 2003, p. XXI)<sup>54</sup>.

Além da abordagem de várias temáticas recorrentes na produção de Kawabata, *Yukiguni* é a obra onde Kawabata excede na criação de duas figuras femininas: a gueixa Komako e seu contraponto na jovem Yōko, cuja beleza refletida na janela no trem, no início do romance, fascina Shimamura: “Um olho de mulher apareceu nítido e claro à sua frente. Ele se assustou e quase gritou, mas isso porque seu pensamento estava longe. Ao cair em si, viu que aquilo era apenas o reflexo da mulher que estava do outro lado” (KAWABATA, 2005, p. 12).

Yōko é uma figura misteriosa, quase impalpável, que aparece no romance como um fantasma do qual não se conhece quase nada, até os momentos finais quando o mundo parece desabar, deixando intacta apenas a Via Láctea no céu. Yōko e Komako são como as duas faces da mesma moeda, que, juntas, unem em uma única polaridade todas as características que, segundo Kawabata, caracterizam a personalidade feminina. O protagonista de *Yukiguni* sente uma grande atração por Yōko, mas ela é demasiado distante e etérea para ser amada. A sua paixão se realiza apenas com Komako, uma mulher vital, física e real, que esteticamente condensa a beleza essencial da mulher japonesa.

#### A maestria de Kawabata em descrever as mulheres

funda-se na sua capacidade mimética de restituir a elas as variações fenomênicas de gestos, maneirismo, linguagem. Essa capacidade tem o toque de uma verdade tão

<sup>54</sup> “Anche quando, come nelle ultime pagine di Paese delle nevi, describe sentimenti laceranti, La scrittura é sempre reticente e allusiva, quase sul punto di cancellarsi, come passi sulla neve.” (Tradução da Autora).

rara, pois ele não completa os espaços vazios, as “ausências” na compreensão masculina da mulher, comum a todos os homens, por meio do esforço da imaginação. Kawabata nunca tenta se identificar nos personagens femininos (AMITRANO, 2008, p. XXIII)<sup>55</sup>.

Um dos resultados mais evidentes da admiração e da leitura apaixonada de Kawabata pelos textos clássicos das damas da corte resultou na capacidade de criar esses retratos precisos e fieis de mulheres japonesas. Ao mesmo tempo, Kawabata pode ser considerado o representante do estilo clássico conhecido como *Taoyameburi* (手弱女振り lit. “estilo de mulher frágil”), que é associado à estética feminina e refinada do período Heian. O estilo *taoyameburi* é usualmente contraposto ao mais vigoroso *masurao buri* (ますらおぶり lit. “estilo de homem forte”), o ideal estético do período Nara cujo lado masculino foi transmitido aos escritores de época medieval (SHIMON, 2000, p. 45).

Considerada pela crítica uma obra-prima, *Yukiguni* apresenta uma escassa organicidade e unidade que refletem a vicissitude particular da produção de Kawabata<sup>56</sup>. Ao mesmo tempo, mostra-se coerente com a concepção original do escritor, que olhava o mundo e a literatura como um observador silencioso, mais do que com a intenção de interpretar ou reorganizar o mundo. O método de redação de *Yukiguni*, publicado em série e paralelamente a outros trabalhos, se tornará típico do autor, mesmo que, ainda hoje, no mundo literário japonês exista o costume de se publicar contemporaneamente vários trabalhos serializados em capítulos ou em partes distintas. Além disso, as diferentes versões eram continuamente retocadas e remanejadas, como obras em eterna transformação. A versão definitiva de *Yukiguni*, por exemplo, será publicada integralmente em 1948, e o mesmo Kawabata declarou que poderia ser ampliada posteriormente ou, ao contrário, terminar em qualquer momento.

Durante os anos de ascensão do nacionalismo japonês, Kawabata participou da Bungei Kondan Kai (文芸懇談会 *Grupo de Discussão Literária*, 1934), uma organização que dizia promover um movimento de renascimento da literatura nacional, mas que, na realidade, tinha como objetivo controlar a atividade dos escritores. Por esta razão, Kawabata foi acusado de conivência com a censura, embora tentasse habilmente nunca se envolver com a política e mostrasse, através das várias iniciativas que adotou durante a guerra, se manter distante da propaganda e de não ter simpatia pelo militarismo (GESSEL, 1993, p. 175).

<sup>55</sup> “Non si fonda solo sulla sua capacità mimética nel restituire le variazioni fenomeniche di gesti, manierismi, linguaggio.”(Tradução desta Autora).

<sup>56</sup> O romance surgiu a partir da publicação, em 1935, de um conto inspirado em uma série de viagens que o autor fez a Yuzawa, uma estação termal ao nordeste do Japão. Logo depois, o autor, publicou a continuação em capítulos do conto em outras revistas, até que resolveu, em 1937, reunir os episódios em um único romance. A partir de 1940, Kawabata acresce mais capítulos, e uma nova versão do romance será publicada em 1947.

Em 1938, Kawabata foi convidado por um periódico a escrever a crônica de uma série de jogos de Go (碁)<sup>57</sup> entre o grande mestre Honninbō Shūsai e o seu antagonista Ōtake. Kawabata era um apaixonado pelo jogo desde a adolescência, e as crônicas detalhadas dos encontros se tornaram um romance publicado em 1954: *Meijin* (名人 *O Mestre de Go*). O jogo atraía Kawabata pela sua falta de objetivo, que, como na cerimônia de chá, permite ao observador se concentrar apenas na sua beleza.

Em 1941, Kawabata participou de uma viagem oficial organizada pelo jornal Nichinichi à Manchúria, que tinha sido anexada como colônia do “Império Japonês” há pouco tempo. Durante a estada, ele encontrou vários escritores que trabalhavam como correspondentes de guerra e conheceu outras regiões da China, mas os boatos de uma forte tensão do Pacífico o forçaram a voltar ao Japão, poucos dias antes do bombardeio de Pearl Harbour.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o escritor participou das atividades literárias como editor da revista *Bungei Kowakai* (文芸子和解) e diretor da Nippon Bungaku Hōokoku Kai (二本文学報告会 Sociedade Patriótica Nacional Japonesa, 1942), todavia, publicou muito pouco e se dedicou sobretudo à leitura dos clássicos japoneses. Talvez o seu trabalho mais significativo desse período tenha sido *Eirei no Ibun* (英霊の異聞 *Escritos Póstumos dos Espíritos dos Heróis*, 1942-1944), uma coleção de cartas de militares mortos em batalha, às quais Kawabata acrescentava seus comentários.

Em 1943, Kawabata, que não teve seus próprios filhos, adotou a filha de um primo distante. Enfrentou também a perda de outros amigos e escritores, entre os quais os velhos companheiros da *Shinkankakuha*, Yokomitsu Riichi, Kataoka Teppei (片岡鉄平 1894-1943), e, sobretudo, de seu protetor Kikuchi Kan.

Durante a guerra, Kawabata tentou entender o caráter especial de um país pelo qual tantos homens estavam morrendo, e encontrou na cultura medieval do período Muromachi (室町 1366-1573) algumas semelhanças com a situação que ele estava vivendo. Depois do conflito mundial, ele escreveu:

Eu sou um dos japoneses que foram menos afetados pela guerra e que sofreram menos. Não tive grandes mudanças no meu trabalho de antes, durante e depois da guerra e nem um grande incômodo... Eu tenho sempre me angustiado com a tristeza dos japoneses: só isto. Como a derrota, a tristeza tem permeado a minha própria

---

<sup>57</sup> O Go é um jogo de mesa para dois jogadores. Surgiu na China onde é conhecido há mais de 2000 anos e se difundiu no resto do mundo recentemente. Apesar de suas regras simples, é um jogo estrategicamente muito complexo.

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 (KEENE, 2003, p. 40)<sup>58</sup>.

Com esses sentimentos, Kawabata nos pós-guerra colocou-se como objetivo o de preservar a identidade cultural do Japão, tentando salvar aquela beleza que ele entendia tipicamente japonesa. Nos anos 1950, o empenho neste sentido se realizou por meio da sua atividade como presidente do Pen Club (1948), que buscava difundir a literatura japonesa no exterior, e com as atividades da *Kamakura bunko* (鎌倉文庫), uma biblioteca circulante na cidade de Kamakura, onde ele morava, e que ele fundou em 1945.

Ao mesmo tempo, o pós-guerra representa a fase de maturidade da carreira de Kawabata e a mais fértil e criativa com a publicação de obras que alcançaram um novo nível de importância e perfeição: *Senbanzuru* (千万鶴 *Mil Tsuru*, 1949-51), *Yama no Oto* (山の音 *O Som da Montanha*, 1949-54), *Utsukushisa to Kanashimi to* (美しさと悲しみと *Beleza e Tristeza*, 1961-63)<sup>59</sup>. Todos estes trabalhos são marcados por um tom melancólico e elegíaco, que lembra aquele *mono no aware* de inspiração budista (um sentimento de *pathos* inspirado da consciência da natureza efêmera das coisas do mundo) que permeia grande parte da literatura clássica japonesa. Entre eles, *Yama no Oto* constitui uma das obras mais completas do autor, tanto pela caracterização dos personagens, complexos e realistas, quanto pela profundidade dos temas tratados, como o da morte.

Sem dúvida, estas temáticas estão relacionadas com os sentimentos de Kawabata nesse período, gerados pela derrota do Japão e pelo fato de que, embora ele fosse ainda jovem, começasse a perceber a aproximação da velhice. Mas as obras desse período não são apenas a expressão simbólica das emoções do escritor, como, também, estudos profundos da psicologia de tipos humanos particulares. Em *Mil Tsuru*, por exemplo, o protagonista, habilmente caracterizado pela ambiguidade que reflete o seu estado mental, é um homem que inicia uma relação com a amante do pai morto, para ser depois atemorizado pelo medo do incesto. Ao

<sup>58</sup> “I’m one of the Japanese who was affected least and suffered least because of the war. There has been no conspicuous change in my prewar, wartime, and postwar works and no noticeable break....I did not experienced any great inconvenience because of the war in either my artistic or my private life....I have always grieved for the Japanese with my own grief: that is all. As the result of the defeat, the grief has permeated my flesh and bones. But the defeat actually brought freedom of the spirit and the sense of what it means to live in peace. I consider that my life after the war consists of “remaining years” and that these remaining years are not mine but a manifestation of the tradition of beauty of Japan. I feel there is nothing unnatural about this.” (Tradução da Autora).

<sup>59</sup> Todos esses romances foram publicados no Brasil pela editora Estação Liberdade.

mesmo tempo, o tema central do romance é a decadência das tradições, no caso, a cerimônia do chá, embora mal interpretado no Ocidente, como ele mesmo afirmou no discurso pelo recebimento do Prêmio Nobel:

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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

Mas, se esse romance acabou exportando para o Ocidente uma ideia particular de beleza japonesa, isto se deve ao fato de que o escritor a evoca continuamente nessa obra. Faz isso por meio da descrição de vários objetos de arte que são utilizados na cerimônia do chá e que servem também como metáforas dos sentimentos dos protagonistas (AMITRANO, 2008, p. XXVIII).

*O Som da Montanha*, também, trata da crise do mundo tradicional e seus reflexos nas relações familiares. O romance é ambientado no pós-guerra e se abre com o protagonista, Shingo, um homem de sessenta anos, que vive com a mulher, o filho Shuichi e a nora Kikuko, pela qual nutre um sentimento profundo que o estimula a dar novos significados à sua vida cotidiana e a reviver os momentos mais importantes de seu passado. O romance começa com a preocupação da perda de memória do protagonista e o senso vago da aproximação da morte simbolizado pelo som profundo que vem da montanha.

A sensação do tempo que passa e da inexorabilidade do destino humano ocupa a mente de Shingo, enquanto ele vive tentando resolver as tensões causadas pelos problemas de família. Seu filho está traindo a esposa com uma viúva de guerra enquanto a filha está se separando do marido, que se ocupa de negócios equivocados. A única presença afetuosa é da nora, com a qual compartilha solidão e sensibilidade pelas coisas, e que desperta nele uma renovada juventude e, ao mesmo tempo, uma profunda melancolia por uma vida que o destino mudou definitivamente. As suas lembranças voltam regularmente à sua cunhada, que ele havia amado na juventude e que morreu prematuramente. Mesmo assim, não está arrependido de ter se casado com sua esposa, pois reconhece nela uma presença fundamental em sua vida. Mas a imagem do antigo amor se sobrepõe à da nora ferida em sua dignidade.

Diante da decadência irrefreável da sua vida e da sua família, Shingo se aproxima sempre mais de Kikuko, mesmo que a simpatia entre os dois nunca chegue a uma relação sentimental. Os misteriosos sinais da natureza representam na vida do protagonista um estímulo a decidir sobre o destino de seus familiares e a conclusão de sua vida. Entre todos os romances de Kawabata, este acaba sendo o mais visual. Há na narração uma constante relação

entre os sentimentos dos personagens e os objetos que eles observam. Além disso, o elemento de grande fascínio e sugestão de seu estilo é representado pela contemplação da natureza: o girassol, a cerejeira, as flores de lótus enterrados por mil anos e prontos a reflorescer da mesma forma que a existência humana.

Contudo, Kawabata não afasta seu olhar das coisas importantes do mundo. Como afirma Giorgio Amitrano, nenhum romance do pós-guerra permite compreender tanto a grande transformação que o Japão sofreu no contexto social como *O Som da Montanha* (AMITRANO, 2008, p. XXXIII).

A partir dos anos 1950, devido ao *boom* econômico no Japão e à difusão dos meios de comunicação, as obras de Kawabata obtiveram um grande sucesso de público, graças também às várias adaptações cinematográficas dos seus romances mais famosos<sup>60</sup>. Kawabata, de fato, juntamente com Mishima Yukio e Tanizaki Jun'ichirō, está entre os escritores dos quais foram adaptadas mais obras no cinema. Praticamente todos os seus romances mais famosos foram transformados em filmes. Entre eles, vale lembrar *Izu no Odoriko*, de Gosho Heinosuke (1933); *Yama no Oto*, de Naruse Mikio (1953); *Yukiguni*, filmado por Toyoda Shirō (1957); *Utsukushisa to Kanashimito*, de Shinoda Masahiro (1965); *Mil Tsuru*, de Masumura Yasuzō (1969); e *Koto*, de Ichikawa Kon (1980).

A década de 1950 foi o período mais criativo do escritor, que, além das obras já citadas, vê a publicação de *Maihime* (舞姫 *A Bailarina*, 1950-51), *Meijin* (名人 *O Jogador de Go*, 1952), *Tōkyō no Hito* (東京の人 *Gente de Tóquio*, 1954-55), e *Koto* (古都 *Kyoto*, 1961-62). Em todas elas predomina a reflexão sobre a ação, ao mesmo tempo em que a qualidade essencial da prosa torna-se mais “sugestão” do que análise, e a busca do aspecto lírico dos acontecimentos mais do que a sua relação lógica, características originais do autor.

*Koto*, que, junto com *Yukiguni* e *Mil Tsuru* foi premiado pelo Nobel, foi definido como a “Sinfonia Pastoral” de Kawabata, na qual se entrelaçam beleza, amor, realização humana e um toque de final feliz (MATHY, 1969, p. 214). A história lembra um conto de infância. Uma menina é abandonada no portão de um casal sem filhos e criada com amor. Muitos anos depois, no cenário do festival de Gion em Kyoto, ela encontra por acaso sua irmã gêmea, da qual fica sabendo que os verdadeiros pais morreram há muito tempo. Depois de vários encontros, e apesar do profundo afeto que as une, as duas irmãs voltam a viver suas vidas e seguir seus destinos. Em todo o romance, nota-se a habilidade do autor em analisar os

---

<sup>60</sup> Sobre a relação entre cinema japonês e literatura, cf. Novielli (2007, p. 97-segs).

sentimentos dos protagonistas e a fundir as refinadas descrições da natureza e das paisagens da antiga capital na trama do romance.

A quinta fase da carreira de Kawabata foi, de certa forma, um período de declínio. A partir do final de 1950, de fato, o autor escreveu muito pouco, e sua saúde física e mental começa a se deteriorar. Todavia, neste mesmo período surgiram os dois últimos grandes trabalhos do autor: *Nemureru Bijo* (眠れる美女 *A Casa das Belas Adormecidas*, 1960-61) e *Kataude* (片腕 *Um Braço*, 1964).

O primeiro retrata um bordel no qual velhos impotentes pagam para dormir uma noite ao lado de uma jovem bonita que, tendo sido drogada, não pode acordar. O segundo é ainda mais estranho: um homem solitário pega emprestado o braço de uma jovem e passa a noite com ele colado no seu corpo, vivendo uma experiência extática. Os dois trabalhos analisam a desumanização do sexo a serviço do narcisismo masculino, e são exemplos da grande maestria alcançada por Kawabata tanto como estilo quanto como técnica narrativa. Com *Kataude*, Kawabata retorna aos tons surrealistas da sua juventude, e essa obra pode ser considerada como uma “extensão lógica do tema original que o escritor explorava constantemente: o amor insatisfeito e impossível” (SHIMON, 2000, p. 63).

Depois da publicação de *Nemureru Bijō*, Kawabata se dedicou, sobretudo, às relações culturais com o mundo, mantendo o cargo de presidente do PEN clube japonês. Ao mesmo tempo, recebeu vários prêmios, entre os quais, em 1968, o primeiro Nobel de Literatura do Japão. Durante toda sua vida, conciliou a atividade de romancista com a de crítico e descobridor de talentos literários. Entre esses, o escritor Mishima Yukio, que começou a publicar os seus primeiros trabalhos no *Kamakura Bunko*, a biblioteca fundada por Kawabata em 1945. Os dois escritores compartilharam, pela vida inteira, uma recíproca admiração intelectual e uma amizade sincera. Na carta em que propunha Kawabata a Prêmio Nobel pela literatura em 1961, Mishima mostra, com admirável concisão, o que constitui a essência e a singularidade da obra daquele que considerava um Mestre:

As obras de Kawabata Yasunari conjugam a delicadeza com a firmeza, a elegância com a consciência dos abismos da natureza humana; a sua nitidez dissimula uma tristeza imensa e resultam modernas mesmo quando se inspiram explicitamente na filosofia solitária dos monges do Japão medieval... Para muitos escritores do Japão contemporâneo, os imperativos da tradição e o desejo de criar uma literatura nova revelaram-se quase inconciliáveis. Ao contrário, Kawabata Yasunari, com sua intuição de poeta, tem superado esta contradição, chegando a uma síntese. Em todos os seus escritos, desde a juventude até os nossos dias, encontramos, como uma obsessão, o mesmo tema: o do contraste entre a solidão inevitável do homem e a beleza inalterável que podemos colher nas fulgurações do amor, da mesma forma que uma luz pode de repente desvendar, no coração da noite, os ramos de uma



árvore em pleno florescimento (*Apud* KAWABATA; MISHIMA, 2002, p. 164). (Tradução desta Autora)<sup>61</sup>.

Além do respeito e a admiração, uma amizade profunda ligava os dois escritores. É possível, portanto, imaginar o quanto Kawabata ficou transtornado com o suicídio do amigo no dia 25 de novembro de 1970, pois, embora contrário à ideia de suicídio<sup>62</sup>, apenas dois anos mais tarde, em 16 de abril de 1972, escolheu a mesma forma de morrer, mesmo que de maneira discreta e solitária.

Os universos estéticos e morais tão distantes dos dois escritores não impediram que se encontrassem eternamente unidos pela morte voluntária. O sangue, o esplendor, o Eros, este foi o universo de Mishima; o candor espectral, a pureza funérea, o tempo órfão: este o universo de Kawabata. Mesmo assim, uma frase deste último deixa perceber o quanto os dois escritores foram próximos:

mesmo um artista que aspira à verdade, ao bem e à beleza, 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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

É talvez nesse mundo de demônios que os dois escritores entraram mais profundamente e podemos pensar que Kawabata, tão pudico e reservado, tenha encontrado em Mishima o seu duplo, que conseguiu chegar ao extremo e às vezes pôde manifestá-lo a si mesmo (MARGERIE, 2002, p. 178).

---

<sup>61</sup> “Le opere di Kawabata coniugano la delicatezza alla fermezza, l’eleganza alla coscienza degli abissi della natura umana; Il loro nitore cela l’insondabile tristezza, e sono moderne pur ispirandosi esplicitamente all’ filosofia solitaria dei monaci del Giappone medievale. Per molti scrittori del Giappone contemporaneo, gli imperativi della tradizione e il desiderio di creare una letteratura nuova si sono rivelati pressoché inconciliabili. Kawabata Yasunari, al contrario, con la sua intuizione di poeta ha superato questa contraddizione, approdando a una sintesi. In tutti i suoi scritti, dalla giovinezza sino ai nostri giorni, si ritrova, come um ossessione, lo stesso tema: quello del contrasto tra la solitudine ineluttabile dell’uomo e l’inalterabile bellezza che si può cogliere in modo intermittente nelle folgorazioni dell’amore, nello stesso modo in cui la luce può d’ improvviso svelare, nel cuore della notte, i rami di um albero in piena fioritura.” (Tradução desta Autora).

<sup>62</sup> Em 1933, após a morte de seu amigo pintor Koga Harue, Kawabata escreveu no ensaio *Matsugo no Me*, “Os olhos nos últimos instantes”: “Porquanto podemos odiar o mundo, o suicídio não é uma forma de iluminação. Embora virtuoso, o suicida é distante do reino da verdadeira sabedoria” (KAWABATA, 2003, p. 1217).

### CAPÍTULO 3 ŌE KENZABURŌ E A AMBIGUIDADE DE UM PAÍS EM CRISE

O ato de se expressar contém em si um poder de cura. Os efeitos benéficos deste poder não se refletem apenas em quem se expressa, mas também sobre todos os que fruem do que é expresso. É isto o misterioso poder da arte.

Ōe Kenzaburō<sup>63</sup>

O surgimento, na cena literária japonesa, de Ōe Kenzaburō, o segundo escritor japonês a receber o Prêmio Nobel, marca uma ruptura com a geração de escritores modernos ainda vinculados a certas convenções do passado literário japonês. Edward Said admite que “ninguém escreveu com mais profundidade sobre [...] as contradições, os altos e baixos da modernidade e da tradição guerra e paz, dependência e audácia, império e perda (no Japão) [...] do que Ōe<sup>64</sup> (SAID *apud* ISHERWOOD, 2003, p. 143).

Em visível contraste com os ideais de equilíbrio e moderação da literatura japonesa anterior, Ōe Kenzaburō apresenta na sua obra uma série de conteúdos novos com uma linguagem original e um estilo provocador. A sua forma de escrever, intencionalmente difícil e tida, por alguns, como quase impenetrável, tem contribuído para distanciá-lo de um público mais amplo. Além disso, a atitude crítica em relação ao sistema político, as suas contestações públicas contra o sistema econômico japonês, as armas nucleares, o vazio espiritual que domina o Japão, a defesa pública de escritores e poetas marginalizados, e a sua participação em movimentos pacifistas, surtiram o efeito de inibir os leitores e atenuar o reconhecimento de seus fascinantes recursos estilísticos, a sua riqueza de imagens e sua complexidade narrativa (BOSCARO, 1994, p. 10).

Admirador do pensamento de Jean Paul Sartre, Ōe propõe uma alternativa literária de acordo com o conceito de “intelectual engajado”, indicado pelo filósofo francês (SARTRE, 1993), a partir do qual o papel da literatura se torna o de corresponder à intenção de criar o modelo de uma idade contemporânea que envolve passado e futuro como um exemplo humano que vive naquela época (ŌE, 1995, p. 66). Um elemento comum a muitos dos

---

<sup>63</sup> “表現する当人のみならず、その表現されたものを受け止めてくださる人にとってもそうなのじゃないかと感じ利わけなのです。これが芸術の不しいだといいたいと思います”。(ŌE, 1995, p. 193). (Tradução desta Autora).

<sup>64</sup> “No one has written more profoundly about [...] the contradictions, the ups and down of modernity and tradition, war and peace, dependence and audacity, empire and loss (in Japan) [...] than Ōe”.

trabalhos de Ōe resulta no anseio obstinado de expor as contradições da sociedade japonesa, entre o que é uma prerrogativa do “centro” e o que deve ser inserido na “periferia” (ISHERWOOD, 2003, p. 114).

Suas obras analisam aspectos conflitantes e complexos da relação entre a cultura japonesa oficial, considerada como produção do *establishment* literário ou dos intelectuais nascidos nas grandes cidades, como Tanizaki, Mishima e mesmo Kawabata Yasunari, e as tradições das regiões marginais com seu rico patrimônio cultural original de lendas e costumes antigos.

Embora se considere um escritor “periférico” e estranho à internacionalização da literatura de seu país, ao mesmo tempo, completamente empenhado em comunicar-se com o seu povo e com a sua geração, as obras de Ōe focalizam a atenção sobre a literatura como valor universal. Na conversação tida com o escritor de língua inglesa Kazuo Ishiguro, em 1989, Ōe admitiu não se sentir um escritor internacional, mas que escreve para os japoneses e, ainda, para um círculo restrito formado por aqueles da mesma geração que teve as mesmas experiências que ele. “Eu escrevo mais para leitores japoneses do que para estrangeiros. Além disso, os leitores japoneses que imagino são um grupo limitado. As pessoas para as quais escrevo são as da minha mesma geração, que teve as minhas mesmas experiências” que eu<sup>65</sup>. Deplorava também o fato de que o Ocidente tivesse construído uma ideia da cultura japonesa a partir do exemplo de Mishima Yukio, que consentiu difundir uma imagem do país conforme a visão dos ocidentais, o que confirma a opinião de Edward Said sobre o conceito de *orientalismo*: uma ideia que os ocidentais fizeram sobre o Oriente mas que não tem nada a ver com a realidade na qual os orientais vivem (SAID, 1996, p.14).

A respeito de certo “exoticismo” dos romances de Kawabata Yasunari, os trabalhos de Ōe abordam temáticas e problemáticas não apenas japoneses, mas que pertencem ao mundo, que são comuns à humanidade inteira (KATO, 1990, p. 15). Com sua insistência em engajar o leitor em diálogo provocador sobre a condição humana, Ōe é uma das vozes mais apaixonadas que se opõe a certa tradição cultural minimalista de seu país a qual coloca uma estética do silêncio acima de preocupações políticas e sociais. Além disso, como afirma Michiko N. Wilson, o escritor foi um filtro da tradição cultural e intelectual do mundo ocidental. Seu trabalho investiga a conexão vital entre as questões sociopolíticas e pessoais em um estilo repleto de poder imaginativo que surge da fusão entre a tradição oral de seu

---

<sup>65</sup> “I write my book for Japanese readers, rather than foreigners. Moreover, the Japanese readers I have in mind are a limited group. The people I wrote for are people of my own generation, people who have had the same experiences as myself.” (ISHIGURO; OE, 1991, p. 11). (Tradução desta Autora).

lugar nativo e os conceitos “bakhtinianos” do realismo grotesco<sup>66</sup>: “Tanto conceitualmente quanto estilisticamente, Ōe tem liberado a literatura japonesa de seu longo isolamento e a tem colocado no coração da literatura internacional” (2007, p.1)<sup>67</sup>.

De fato, poucos escritores no Japão estudaram tão profundamente obras importantes de estudiosos ocidentais e a utilizaram como base teórica de seus escritos, como o fez Ōe. Além dos já citados Jean Paul Sartre e Mikhail Bakhtin, sua referências até os dias de hoje, podemos citar Victor Turner, Norman Mailer, Mircea Eliade, Yuriy Lotman. Nas suas obras encontramos citações e homenagens a poetas e autores ocidentais, como William Blake, W. B. Yeats, Dante, Flannery O’Connor, Milan Kundera e o chinês Lu Xun, entre outros, que tornaram a sua linguagem multiforme e polivalente. Poderíamos considerá-lo, portanto, um dos escritores mais internacionais do Japão, embora, ele mesmo costume afirmar que se sente inteiramente japonês (ISHIGURO; OE, 1991, p. 11).

Profundamente engajado em problemas da atualidade, Ōe tem mantido um diálogo constante com os intelectuais reconhecidos no Ocidente, como Gunter Grass, Susan Sontag, Noam Chomsky e Edward Said<sup>68</sup>, os quais contribuíram para a difusão dos seus trabalhos no exterior. Dessa forma, o escritor tornou concreta sua esperança de se tornar um mediador entre a geração dos escritores japoneses do pós-guerra e a cultura europeia pós-moderna (DYRE, 1995, p. 25).

Ōe nasceu em 1935 em um pequeno vilarejo da ilha de Shikoku, ao sul do Japão. Terceiro de oito filhos, perdeu o pai quando tinha nove anos e suas figuras de referência na infância foram a mãe e, sobretudo, a avó. Esta era uma boa contadora de histórias e podia relatar todas as suas experiências usando o mesmo estilo literário dos contos que havia escutado e aprendido a recitar. Conseguia assim criar um novo folclore ou fazer reviver o folclore regional do passado (ŌE, 2002, p. 6). Graças à avó, Ōe conheceu os mitos e as lendas locais, como a história mitológica de seu vilarejo e, na sua imaginação precoce, pôde criar um universo de mitos sobre o seu povo. “Refletindo sobre minha carreira literária, poderia dizer

---

<sup>66</sup> Sobre o conceito de realismo grotesco em Ōe Kenzaburō, cf. Wilson (1986).

<sup>67</sup> “Both conceptually and stylistically, Ōe has delivered modern Japanese literature out of its long isolation and into the heart of world literature.” (Tradução desta Autora).

<sup>68</sup> Ver, por exemplo, as publicações sobre as correspondências entre os autores, como Gunter Grass e Ōe Kenzaburo: *Just Yesterday: Fifty Years Ago* (1999); e a famosa correspondência com Susan Sontag: *An Exchange of Letters* (2000).

que, desde o início, a ambientação da minha literatura foi o meu vilarejo nativo, em um pequeno vale dentro da floresta de Shikoku” (ÕE, 2002a, p. 1)<sup>69</sup>.

Depois da morte repentina do pai, sua família ficou isolada, e esse fato afetou a relação com seus coetâneos na escola. Õe sofreu *bullying*, e sua solidão fez com que o mundo da imaginação, animado por figuras lendárias como os dois míticos fundadores de seu vilarejo, Oshikome e Meisuke, se tornasse central na sua vida (ÕE, 2002a, p. 3). Como relata no discurso pronunciado por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel, nesse período o menino Õe costumava sair pela floresta à noite e dormir no meio das árvores, que lhe davam uma sensação de segurança maior que a própria casa, levando consigo livros estrangeiros com fortes elementos mitológicos, como *A Maravilhosa Viagem de Nils Holgersson através da Suécia* ou *As Aventuras de Huckleberry Finn*<sup>70</sup>, que sua mãe procurava para ele nos sebos locais. Ambos os livros contêm elementos míticos que expressavam os seus sentimentos interiores.

Os efeitos das várias experiências da infância no futuro escritor foram profundos e duradouros. Muitas temáticas de suas obras remontam a essa fase da vida: o vilarejo, como uma topografia imaginária que se expande em significado até incorporar a nação e o lugar da humanidade no cosmo; a grande floresta, com seu processo de contínua renovação; o poder da mitologia alternado ao folclore histórico; a insegurança e a traição, como condições inevitáveis da vida; e o Imperador, não mais uma figura divina, mas o centro político de um sistema centralizado como o japonês (CLAREMONT, 2009, p. 214). Uma das lendas mais famosas de seu povo contava que cada pessoa possuía sua própria árvore na floresta. Quando uma criança nasce, a alma da árvore entra no corpo da criança e no momento da morte retorna para dentro da árvore. Uma vez Õe perguntou a sua avó onde estaria sua árvore, e ela respondeu que no momento da morte ele saberia (*Apud* CLAREMONT, 2009, p. 166). Em 2001, o escritor publicou um livro ilustrado por sua esposa Yukari: *Jibun no Ki no Shita de* (自分の木の下で *Embaixo da Minha Árvore*), uma reinterpretação dessa antiga lenda.

Õe conservou sempre uma ligação com as suas origens, com as memórias da infância e com os mitos da sua terra, muitas vezes representada na sua obra por meio de uma atmosfera fantástica, atemporal e em contraste com o ambiente das metrópoles urbanas. Essa

<sup>69</sup> “Looking back to my literary career, I would say that, from the outset, the setting of my literature has been my native village in a small valley deep in the forest of Shikoku.” (Tradução desta Autora).

<sup>70</sup> *A Maravilhosa Viagem de Nils Holgersson através da Suécia* é um romance da escritora sueca Selma Lagerlöf, publicado em dois volumes, entre os anos de 1906 e 1907. *As Aventuras de Huckleberry Finn* é o título em língua portuguesa de um romance do escritor norte-americano Mark Twain, publicado em 1884. Nele, o protagonista, amigo de Tom Sawyer, vive inúmeras aventuras pelo rio Mississipi em uma balsa.

marginalidade do lugar nativo caracteriza o espaço onde se movem os seus personagens. Uma marginalidade que antes de tudo tem raízes no isolamento cultural das ilhas japonesas, distantes do centro político, econômico e cultural do país, mesmo que, afinal, em uma posição ideal para observar com distanciamento a cultura oficial. Exatamente no “vilarejo do vale”, uma concreta realidade física e ao mesmo tempo uma metáfora de um mundo que se opõe ao sistema, encontra-se grande parte das experiências que tem constituído o ponto de partida da sua produção narrativa. Segundo Adriana Boscaro, essa “perifericidade” não pode ser subavaliada, pois deixa um sinal diferente nos autores nascidos ou crescidos em um ambiente distante da capital Tóquio<sup>71</sup>. Ōe extraiu da sua ilha de Shikoku um mundo suspenso entre realidade e imaginação, onde heróis marginalizados e rebeldes lutam, amam, e odeiam (BOSCARO, 1999, p. 12).

O tema do poder da mitologia é muito forte no escritor. Segundo Ōe, ele mostra a visão do indivíduo sobre como a estrutura cósmica se expandiu na sociedade e no mundo (ŌE, 1994, p. 136). Sem dúvida, lendas como a da alma das árvores têm despertado o interesse do escritor por temáticas que tratam da imortalidade e da renovação, e explicam também o seu fascínio por escritores como William Blake ou pelos poemas de W. B. Yeats<sup>72</sup>. Ainda, a atração do autor por teorias ocidentais como o “realismo grotesco” de Bakhtin ou a da criança eterna de Jung<sup>73</sup>, pode ser entendida a partir da ideia comum de regeneração cíclica, que é uma fonte criativa na obra de Ōe e que ele utiliza para reforçar o seu pensamento<sup>74</sup>.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Japão praticou uma política de agressão e expansionismo militar nos países vizinhos, em nome do Imperador. Em nível nacional, o governo difundia uma forma de doutrinação ideológica que começava pelas escolas, como previsto por um édito imperial direcionado à educação do povo. Ōe lembra como o seu professor do primário perguntava diariamente como um ritual: “Se o Imperador te pede para morrer, o que você faria?”, e os alunos deviam responder: “Cortarei minha barriga e morreria”. Mas o pequeno Ōe era muitas vezes repreendido porque não conseguia pronunciar uma

<sup>71</sup> Escritores como Abe Kōbō (1924-93), Shūsaku Endō (1923-96), Inoue Yasushi (1907-91), ou Nakagami Kenji (1946-92) devem muito da originalidade dos seus trabalhos à diversidade de lugares e aos ambientes da própria formação.

<sup>72</sup> Por exemplo, de alguns versos de Yeats ele tomou o título da sua última trilogia *Moagaru Midori no Ki* (Lit. “Verde Árvore em Chamas”), enquanto toda sua poética foi construída a partir dos versos que leu quando chegou a Tóquio para estudar: “You must return to the dark forest, deep river, deep, valley, to begin your tormented life again and death”.

<sup>73</sup> “Em todo o adulto, espreita uma criança, uma criança eterna, algo que está sempre vivo a ser, e que nunca está completo e que solicita cuidado, atenção e educação incessantes. Esta é a parte da personalidade humana que quer se desenvolver, e tornar-se completa” (JUNG, 1981, p. 175).

<sup>74</sup> Sobre a relação de Ōe com o pensador russo em particular, cf. Claremont (2002, p. 46-64).

palavra, e, mesmo criança, perguntava-se como poderia um Imperador conhecer um jovem no meio da floresta de uma ilha distante, e ordenar que se suicidasse por haraquiri? (Õe, 2002b, p. 21).

Como tem observado Michiko N. Wilson, o sentimento ambivalente que Õe expressou ao longo da sua vida em relação à “imagem do pai” reside exatamente nessa imposição de honrar um Imperador que os súditos não viam nem escutavam (WILSON, 2007, p. 1). Depois da derrota japonesa, em 15 de agosto de 1945, finalmente Hirohito falou pela primeira vez no rádio, anunciando a rendição incondicional do Japão e a renúncia a sua divindade. A trajetória moral do futuro escritor foi intensamente influenciada pelas contradições da derrota e pela consequente extinção da ideologia do sistema imperial. “A rendição do Japão liberou emoções conflitantes que começaram a crescer e se radicalizaram profundamente na vida de Õe: um senso de humilhação/subjugação e liberação/ renovação” (WILSON, 2007, p. 2)<sup>75</sup>. Essa ambiguidade se tornou um marco da sua carreira literária, como mostra o título de seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel.

Em 1954, Õe ingressou na Universidade de Tóquio, onde estudou literatura francesa com o professor Watanabe Kazuo (1901-75), um especialista em cultura renascentista cujo pensamento humanista teve uma influência profunda na formação da visão ética do autor, como ele mesmo afirmou trinta anos depois: “Como discípulo do humanismo de Watanabe, espero que o meu trabalho de escritor sirva para curar a dor individual de uma época inteira” (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

A monografia de bacharelado de Õe foi dedicada ao imaginário em Jean-Paul Sartre, cujo existencialismo era difundido nos círculos intelectuais japoneses da época. Em 1960, Õe conheceu pessoalmente Sartre, e sua influência se observa claramente em seus trabalhos iniciais. De fato, Sartre foi o primeiro de uma série de pensadores que o escritor utilizou como fonte de inspiração e de força criativa.

Seu exórdio narrativo, com apenas 22 anos e ainda estudante da Universidade de Tóquio, foi o conto *Kimyōna shigoto* (奇妙な仕事 *Um Estranho Trabalho*) em 1957, que chamou imediatamente a atenção da crítica pela novidade da temática e os conteúdos. Logo depois ele publicou *Shisha no Ogori* (死者の驕り *O Orgulho dos Mortos*, 1958) na famosa revista *Bungakukai*, e no mesmo ano *Shiiku* (飼育 *O Animal de Cria*), que ganhou o prestigiado Prêmio Akutagawa, o maior reconhecimento para os jovens autores do Japão.

---

<sup>75</sup> “Japan surrender released conflicting emotions that began to grow and take deep root in Õe: a sense of humiliation/ subjugation and liberation/ renewal”.

Essas obras distinguem-se pelo fato de analisarem o aspecto deprimente, repugnante, desagradável de certas situações. Uma tendência que, como vimos, caracterizava um grupo menor de artistas da sua geração orientada ao dissenso em relação à política do governo japonês daqueles anos e que deu origem a uma nova estética chamada *Shūaku no Bi* 醜悪の美 (*Estética do Desagradável*). Um dos seus maiores representantes no campo cinematográfico foi o diretor Ōshima Nagisa (大島渚 1932-) com seus filmes eróticos, altamente provocativos e angustiantes.

Ōe se fez porta-voz desse novo universo na literatura, e construiu seus romances a partir das normas do *realismo grotesco* teorizado por Mikhail Bakhtin, que consiste em exceder em imagens realistas na descrição e em detalhes paradoxais e improváveis nos quais o mundo adquire uma realidade concreta. Dessa forma, se estabelece um contato não simbólico, mas material, espaço-temporal com o homem (BAKHTIN, 2001, p. 313-314).

*Shiiku* é um dos seus melhores contos, no qual o autor aborda o tema do fim da infância unido à consciência de que a guerra chegou a deteriorar, com sua crueldade, até o mundo rural. Conta sobre um soldado americano negro que, capturado, é feito prisioneiro em um vilarejo do sul do país e passa a conviver com a população local, principalmente com as crianças, como um “animal de criação”, até que este mundo idílico é estragado pela intervenção de alguns adultos que provocam a morte do soldado e o fim das ilusões e dos sonhos das crianças. Segundo alguns críticos, o conto seria uma metáfora da relação que o Japão viveu em relação aos vencedores da Segunda Guerra Mundial e da presença enfadonha do Imperador (BOSCARO, 1994, p. 13).

Após a publicação do primeiro romance, *Memushiri ko uchi* (めむしり仔撃ち、*Arrancar os Brotos e Abater as Crianças*, 1958) – sobre a fuga de quinze adolescentes de um reformatório para um vilarejo de montanha durante a guerra – o escritor decidiu fazer da escrita a sua profissão. A partir desse momento, continuou a carreira literária com um volumoso número de publicações, nas quais a narrativa se alterna com ensaios, crítica e relato de problemas sociais. Quase sempre, de fato, nos seus textos a realidade se mistura à ficção criando protagonistas derrotados, mas, ao mesmo tempo, fascinantes. Por exemplo, *Seiteki Ningen* (性的人間 *O Homem Sexual*, 1963), em duas partes, tem como protagonista *J*, um *chikan*, ou seja, um maníaco sexual, que gosta de tocar as mulheres dentro dos ônibus ou no metrô (ŌE, 2011, p. 240-315). O autor consegue construir um personagem odioso aos olhos dos leitores, sugerindo que essa violência silenciosa é uma forma de tentar fugir do conformismo e da solidão.



Em 1960, o autor casa-se com Itami Yukari, a irmã de seu melhor amigo, o futuro diretor de cinema Itami Juzo (伊丹 十三 1933-1997), mas, em 1963, sua vida é transformada pelo nascimento do primogênito Hikari (光), que significa “luz” em japonês, com uma grave má formação cerebral. Mesmo após ser submetida a uma cirurgia corretiva, a criança ficou com sequelas graves, como uma forma de autismo. A rejeição inicial desse filho associou-se na mente de Ōe à imagem do “menino perdido” das *Canções da Inocência*, de William Blake, um dos autores mais amados do escritor, na qual o filho procura o pai que o abandonou (WILSON, 2007, p. 3).

Durante o verão no qual o bebê ficou internado à espera da cirurgia, Ōe participou da cerimônia de homenagem às vítimas da bomba atômica em Hiroshima, onde conheceu a tragédia dos sobreviventes da explosão e a coragem do Dr. Fumio Shigefuji, que tratava, com espírito incansável, aqueles pacientes sem alguma esperança. O escritor voltou dessa viagem regenerado espiritualmente e, confiando nas palavras do Dr. Shigefuji de não se entregar “nem à esperança e nem ao desespero”, decidiu aceitar o filho “inocente”.

Quando meu filho nasceu com uma deformidade cerebral, mesmo que a cirurgia para corrigir sua condição tivesse sido bem sucedida e ele conseguido sobreviver, a sua vida era destinada a ser a de um filho deficiente físico. Eu não economizei nenhum esforço pra salvar a vida do bebê, embora soubesse que ele tivesse que viver com um distúrbio mental. Mas, o que eu tinha que fazer para conviver com ele? (ŌE, 2002, p. 13)<sup>76</sup>.

A resposta a essa pergunta veio escrevendo *Kojintekina Taiken* (個人的な体験 *Uma Experiência Pessoal*, 1964). O romance provocou uma guinada na produção do escritor, pois, a partir desse momento, Ōe fez da existência desse filho, que é hoje um famoso compositor, e da aceitação da sua diversidade, o *leitmotiv* de suas obras. O protagonista de *Uma Experiência Pessoal* é um jovem professor de inglês chamado Tori/Bird que se torna o pai de um bebê com hérnia cerebral. Temendo perder a própria liberdade por causa dessa criança “monstruosa”, ele conspira com o pessoal do hospital para deixar o bebê se alimentar apenas com leite aguçado e morrer lentamente. Em seguida, Bird, lutando com seu sentimento de culpa, se abandona a uma vida dissoluta de sexo violento e bebedeiras com sua ex-companheira de escola Himiko, enquanto espera a notícia de que seu filho morrera. Mas o bebê resiste, e então Bird, que entretanto está planejando fugir para a África com Himiko, o tira do hospital e o entrega a um médico que promete tomar medidas ilegais para que ele

<sup>76</sup> “When my son was born with a cranial deformity, although the operation to correct his condition was successful and he managed to survive, his life was destined to be that of a mentally handicapped child. Certainly, I spared no effort to save the infant’s life, though I knew he would have to live with a mental disorder. But what was I doing to coexist with him?” (Tradução desta Autora).

morra. No final do romance, todavia, Bird muda repentinamente de ideia e corre ansiosamente para recuperar o filho, demonstrando assim a resolução de aceitar a sua responsabilidade e seu futuro ignoto como pai de uma criança deficiente:

O táxi que apanhou arrancou velozmente pela rua molhada de chuva. Morrer agora em um acidente de trânsito antes de socorrer a criança é anular toda a minha existência de vinte e sete anos. Bird sentia um medo pavoroso, de um sabor novo, jamais experimentado (2003, p. 219).

Este final abreviado foi criticado como pouco verossímil pelos críticos (NATHAN, 1995, p. 90). Contudo, como o mesmo autor escreveu, o romance foi uma forma de recuperação do dilema psicologicamente devastador do nascimento do filho e o início de uma nova vida como homem e como escritor:

A minha apresentação do tema do romance acaba surpreendentemente com esta frase, mas eu recebi críticas sobre o fato de que estava sendo excessivamente otimista em relação a este rápido desdobramento da trama nas últimas poucas páginas. Apesar disso, foi por meio da criação desse romance que eu fui capaz de superar a dificuldade que o nascimento de meu filho havia me proporcionado. Nos anos a seguir, todavia, tomei consciência aos poucos de qual era o centro da crise na qual eu tinha sido amordaçado há tempos. Decidi viver a minha vida ao lado de um filho deficiente mental, ou, poderia dizer, foi exatamente esta coexistência que eu decidi que serviria como ponto focal em torno do qual a minha vida e da minha esposa se resolveriam. A escolha significava que fiz foi que, como escritor que fundia o universo da sua imaginação com a história de próprio desenvolvimento interior durante os anos de guerra no Japão em um periférico vilarejo na floresta da ilha de Shikoku, eu incorporaria também nos meus romances esta experiência com meu filho deficiente (OE, 2002, p. 15)<sup>77</sup>.

De fato, muitos de seus contos são ligados por uma repetição obsessiva de ambientações, personagens e eventos. O que interessa ao autor não são as motivações das escolhas individuais, mas, sim, o momento e as motivações das escolhas. A sua técnica, portanto, é sempre observar situações aparentemente parecidas sob diferentes pontos de vista para mostrar também soluções diferentes.

Hikari ficou com sérias sequelas após a cirurgia, e até os cinco anos de idade não reagia a falas, apenas aos cantos de pássaros que os pais colocavam no registrador para estimular o ouvido dele. Um dia, quando Hikari tinha seis anos, Ōe estava passeando com ele

---

<sup>77</sup> “My presentation of the theme of the novel actually ends with the quote, but I received criticism that I was being overly optimistic with the quick unfolding of the plot in the last few pages. Nevertheless, it was through my writing of this work that I was able to overcome the difficulty my son’s birth had brought up in me. In the few years that followed, however, I gradually became aware of what constituted the core of the crisis in which I had long been trapped. I had decided to live my life in coexistence with my mentally handicapped child, or, I should say, it was this very coexistence that I decided would serve as the focal point around which my life with my wife would resolve. The choice I made meant that, as a writer, who had compounded the universe of his imagination with the history of his son internal development during Japan’s war years in peripheral forest village on Shikoku island, I would also wholly incorporate into my novels this experience with my handicapped son.” (Tradução desta Autora).

carregado nas costas em um bosque da casa de férias, quando, de repente, alguns pássaros os sobrevoaram cantando no meio das árvores e, de repente, Hikari repetiu o canto, pronunciando o nome dos pássaros. Foi assim que a família Ōe descobriu que, apesar de Hikari ser autista e de enxergar pouco, era dotado de um extraordinário ouvido. Mais tarde, ele passou a escutar regularmente música clássica e a aprender a compor, tornando-se, assim, um dos compositores contemporâneos mais famosos no Japão. Através da música, ele conseguiu achar um meio de comunicação com o mundo.

Com o tempo, Hikari tornou-se para Ōe não apenas um filho com o qual aprendeu a viver com muita paciência e dedicação, mas um personagem central dos seus trabalhos maduros. Nesses trabalhos, ele encarna diferentes figuras às margens da sociedade, como crianças abandonadas, sujeitos esquisitos, ou mesmo deficientes físicos por quem Ōe sente uma profunda afinidade (WILSON, 2007, p. 4). Ōe descreveu a relação com seu filho como “simbiótica”. Segundo o tradutor John Nathan, ele se construiu a partir da convivência com o filho, e tem até desenvolvido a mesma maneira de andar. Hikari, transformado pela imaginação do pai em Winnie de Pooh ou em Eeyore (“Iiyo” em japonês), como Ōe costuma chamá-lo, assumiu também uma enorme importância simbólica para o escritor. É a encarnação de alguém que pode transcender qualquer coisa maligna ou problemática, e transformá-la em esperança e reparação (Apud JAGGI, 2007, p. 4).

Durante a redação de *Uma Questão Pessoal*, Ōe escreveu uma história parecida, mas com um ponto de vista diferente e um desfecho trágico – *Sora no Kaibutsu Aghwee* (空の怪物アグイー *Aghwii, o Monstro Celeste*, 1964) –, na qual o jovem narrador é um estudante que se faz de acompanhante de um compositor (ŌE, 2011, p. 331-363). O compositor é perseguido pela visão de um monstro que só ele consegue ver. Segundo as suas descrições, trata-se de um menino gordo da altura de um canguru que desce do céu com um pijama de algodão. Ao longo da narração, o leitor descobre que o monstro acaba por ser o fantasma do filho do compositor nascido com uma hérnia cerebral e deixado à morte pelo pai. O narrador, que no início fica cético em relação à história do monstro, aos poucos, acaba ele mesmo acreditando nesse menino que o compositor chama de Agwii. Uma noite de Natal, enquanto o jovem e o compositor estão caminhando por uma estrada com tráfego, de repente o compositor se lança no meio dos carros e, gritando o nome Agwii, como para querer evitar que alguém seja atropelado, acaba morrendo sob as rodas de um caminhão. No final do conto, depois de o narrador se perguntar se todo o acontecido não passou de uma elaborada tentativa de suicídio do compositor – que vivia atormentado pelo sentimento de culpa –, a repentina

ação violenta de um grupo de crianças encontradas por acaso na rua se transforma em uma experiência mística, na qual a presença do menino morto se torna real.

*Uma Experiência Pessoal e Agwii, O Monstro Celeste* podem ser consideradas duas obras especulares. Todavia, este último faz parte de um grupo de obras que será definido pela crítica como “*politically incorrect*” (“politicamente incorreto”), pois o pai aceita deixar a criança morrer, mesmo que depois o seu fantasma o persiga até a loucura e a morte (BOSCARO, 1999, p. 14). O personagem de Agwee antecipa um número crescente de voos que a imaginação de Ōe estava prestes a dar, a fim de analisar o significado de seu arquétipo de pai-filho. Uma das maiores realizações do escritor foi a sua habilidade em conferir a seus pais e filhos fictícios uma caracterização intensamente emocionante e ao mesmo tempo trágica e cômica a partir da sua experiência pessoal com Hikari, dotando, também, a dupla arquetípica de um profundo simbolismo e uma ressonância alegórica (NATHAN, 1995, p. 91).

No famoso *Warera no Kyōki o Ikinobiru Michi o Oshie* (われらの狂気を生き延びる道を教えよ *Ensina-nos a Superar Nossa Loucura*, 1969), sempre de inspiração autobiográfica, encontramos de novo um pai, o “homem gordo” que tem um filho, chamado Eeyore, com uma grave má-formação. Convencido de que nenhum estímulo externo possa atingir o filho, ele mesmo entra em simbiose com ele em um contínuo contato físico, como a querer viver em seu lugar. Mas, em outro final surpreendente de Ōe, essa ligação será rompida quando, durante uma visita ao zoológico com o filho, um bando de delinquentes os ataca; e o “homem gordo” percebe não ser indispensável na vida do filho, e que ele deve, lentamente, reconquistar a própria autonomia. Nessa obra o autor admite, pela primeira vez, a possibilidade de que o filho “idiota” – cada vez chamado na ficção de forma diferente (Pooh, Eeyore, Mori ou Jin) – não seja apenas um peso, mas que, por meio da sua pureza e inocência, possa se transformar em um símbolo de esperança e salvação.

A saga familiar de Ōe terminou em 1995 com o livro de ensaios *Kaifuku Suru Kazoku* (回復する家族 *A Família Reabilitada*) – que foi um sucesso de vendas – sobre a vida de Hikari e as pessoas que tiveram um papel importante na sua reabilitação. Ōe escreveu que, por meio da capacidade do filho de se expressar através da música, ele mesmo aprendeu sobre o poder curativo da arte:

Ouvindo o novo CD de Hikari, tive a sensação de entender o significado desse trabalho aparentemente inútil que tem ocupado toda a minha vida (escrever): dei-me conta de que o próprio ato de se expressar contém em si um poder curativo da arte, e que os efeitos benéficos desse poder não se refletem apenas sobre quem se expressa,

mas também sobre os que desfrutam do que é expresso. É isso o poder misterioso da arte (ŌE, 1995g, p. 175)<sup>78</sup>.

Apesar das referências claras à sua vida pessoal, segundo o crítico Karatani Kōjin, as obras de Ōe não podem ser consideradas como um *shishōsetsu*, que foi um gênero dominante da literatura japonesa. Isso porque um dos seus traços distintivos é que, mesmo quando escreve em primeira pessoa, utilizando como narrador o pronome *eu (boku)*, não quer indicar exatamente o autor. Ao mesmo tempo, Ōe fala de um indivíduo que lembra a si mesmo, apesar de expressar cada vez alguma coisa diferente (KARATANI, 2004, p. 20).

Em uma entrevista de 2010, à pergunta da jornalista sobre se os seus trabalhos podem ser considerados parte da tradição do “Romance do Eu”, o autor responde que

esse gênero trata do que acontece quando a vida cotidiana de um autor é interrompida por um evento incomum ou especial... nunca envolve questões que relacionam o papel do indivíduo na sociedade. As minhas obras partem da minha vida pessoal, mas eu procuro envolver questões sociais<sup>79</sup> (FAY, 2010, p. 9).

Em um ensaio recente, Philippe Forest tem reforçado esta visão, enfatizando a originalidade da técnica de Ōe: “A empresa de Ōe consiste em recriar o *shishōsetsu* sob a forma às vezes completamente experimental de tal modo que a narração que um escritor faz de sua própria existência se abre a uma meditação que pertence à humanidade inteira” (ROVERE, 2012, p. 517)<sup>80</sup>.

Entre 1958 e 1961, o autor publica uma série de obras que incorporam metáforas sexuais como meio literário para tratar da questão da Ocupação Japonesa que culminam com o conto *Warera no Jidai* (われらの時代 *A Nossa Geração*, 1959). Nesse trabalho, a relação com o estrangeiro, visto como o representante de uma grande potência, contrasta-se com a descrição do japonês, que ocupa uma posição humilhante e é incapaz de tomar iniciativa para resolver uma determinada situação, mostrando pouco desenvolvimento psicológico. Os tons explicitamente sexuais e provocatórios do romance foram duramente atacados pela crítica,

<sup>78</sup> “Ascoltando il nuovo CD di Hikari, ho avuto la sensazione di capire il significato di questa fatica apparentemente inutile che ha occupato tutta la mia vita: mi sono accorto che l’atto stesso di esprimersi contiene in sé un potere di guarigine, e che gli effetti benefici di questo potere non si ripercuotono solo su chi si esprime, ma anch su tutti coloro che fruiscono di cio che viene espresso. È questo il misterioso potere dell’arte.”

<sup>79</sup> “The I novel is about what happens when the everyday life of the author is interrupted by an unusual or special event... My work starts with my personal life, but I try to open up to social issues.” (Tradução desta Autora).

<sup>80</sup> “L’entreprise d’Oe consiste à réinventer le shishosetsu, sous une forme parfois tout à fait experimental, de telle sorte que le récit qu’un écrivain fait de sa propre existence s’ouvre à une méditation qui concerne l’humanité tout entière.” (Tradução desta Autora).

embora Ōe respondesse gostar do romance, pois nunca escrevera outro com tantos termos sexuais (WILSON, 2007, p. 29).

A legitimação da política na literatura é outro elemento que caracteriza o imaginário coletivo dos autores do pós-guerra, assim como a liberação do Eros e a sublimação dos instintos sexuais como metodologia narrativa (WILSON, 1986, p. 27). Seguindo esse percurso, os personagens de Ōe, também, muitas vezes enfrentam situações em que passam por fases de maturação sexual, em que o estilo do autor, sempre realista, ou até grotesco, faz com que se possa compreender a situação social do protagonista por meio de comportamentos sexuais. É o caso das novelas *Seventeen* (セブーンチン *Dezessete Anos*, 1961) e *Seiji Shōnen Shisu* (政治少年死す *Morte de um Jovem Militante*, 1961) (ŌE, 2011, p. 193-240), publicadas dentro de um mês na revista *Bungakkai*, que contam, com tons irreverentes contra o sistema imperial, a história de um jovem terrorista de direita, onanista e paranoico. Por causa dos tons irônicos em relação a certa propaganda reacionária da época, os contos tiveram que ser retirados de circulação após a reação violenta dos grupos políticos de direita que chegaram a ameaçar o escritor e o editor da revista.

Nos dois trabalhos, Ōe conta fatos realmente acontecidos, embora disfarçando sutilmente os nomes dos protagonistas e jogando com sua hábil arte de romancista para criar uma obra de ficção. *Seventeen* é baseado em um acidente ocorrido na sede do parlamento japonês em junho de 1960, quando um grupo de estudantes de esquerda protestava contra a ratificação do Tratado de Segurança entre Japão e Estados Unidos. O grupo invadiu a entrada do palácio do governo e chocou-se violentamente com as forças policiais, o que resultou em centenas de feridos e na morte de uma jovem. Os protestos não surtiram efeitos e o Tratado foi ratificado pela Câmara Alta poucos dias depois. Apesar disso, o movimento de protesto foi importante porque, pela primeira vez na história do país, um grupo de cidadãos questionou o poder e a autoridade do governo.

À parte as polêmicas que esses trabalhos provocaram entre os leitores, do ponto de vista artístico observa-se a habilidade de Ōe em retratar o percurso psicológico do protagonista, um jovem adolescente frustrado, que acaba cometendo um homicídio. Ao mesmo tempo, os contos representam um ataque à ideologia de direita da qual o protagonista torna-se vítima por causa da sua fraqueza de ser humano. E é justamente a humanidade do protagonista que se torna também aqui, como em toda a obra de Ōe, o tema fundamental. O mesmo escritor escreveu, em 1966, que não havia criado essas histórias com o intento de investigar o movimento de extrema direita japonesa, e que “não foi nada mais que a tentativa

de elaborar uma imagem que eu tinha do sistema Imperial e de suas sombras onipresentes, que existem dentro e fora de todos nós. Nunca tratei o herói da história com espírito irônico” (*Apud WILSON, 2007, p. 5*)<sup>81</sup>.

A segunda novela, *Morte de um Jovem Militante*, foi baseada no assassinato do presidente do Partido Socialista Asanuma Inejrō por parte de um jovem militante de extrema direita, Yamaguchi Otoya, de dezessete anos. O crime ocorreu durante um debate político antes das eleições nos estúdios da TV Nacional, do qual participavam mais de mil pessoas. Yamaguchi foi preso mas se suicidou logo depois, tornando-se um mártir para todos os fanáticos de direita.

Após a publicação dos contos, Ōe e sua família foram vítimas de uma série de ataques físicos e até de ameaças de morte por parte de extremistas de direita que os obrigaram a ficar isolados por mais de um ano. Mesmo assim, em 1972, Ōe retornou a escrever polemicamente sobre os excessos do fanatismo, em *Mizukara Waga Namida oo Nuguitamau Hi* (みずから我が涙をぬぐいたまう日 *O Dia em que Ele Secará Minhas Lágrimas*, 1972), uma paródia sobre a morte de Mishima Yukio (三島由紀夫 1925-1970), seu contemporâneo e adversário na vida e na literatura.

Com *Mannen Gannen no Futtobōru* (万年元年のフットボウル *O Jogo de Futebol do Primeiro Ano da Era Man'en*, 1967)<sup>82</sup>, Ōe recebeu o Prêmio Tanizaki, atribuído anualmente a obras de ficção ou drama do mais elevado mérito literário e escritas por profissionais. O romance faz parte das obras que Michiko N. Wilson definiu *Chronicle of the Disobedient Nation* (WILSON, 2007, p. 6), nas quais o autor cria uma ficção imaginária a partir de eventos históricos. Nesse caso, a revolta dos camponeses de 1860, que ocorreu na sua terra de origem, se mistura às demonstrações de protestos estudantis de 1960. Um trabalho ambicioso, no qual Ōe trata várias questões, como a busca da identidade, as relações de força em um contexto social, e o poder simbólico do mito como uma forma de interpretar a existência. A história é bastante intrincada e acontece em um vilarejo isolado ao sul do Japão. Os eventos narrados podem ser considerados como uma alegoria da revolta e do sentimento de insegurança do pós-guerra e como uma metáfora da responsabilidade das ações de cada indivíduo. As figuras principais da história são dois irmãos: Takashi, que é arrogante, autoconfiante e cínico; e o mais velho, Mitsusaburō, ao contrário, um anti-herói pacífico,

---

<sup>81</sup> “It was nothing more than an attempt to elaborate on the image I have of the Emperor system and its omnipresent shadows, which exist within and outside of each of us. I have never, ever treated the story hero with derision.” (Tradução desta Autora).

<sup>82</sup> Esse romance é conhecido em tradução inglesa como *The Silent Cry*.

indiferente, e profundamente envolvido na tragédia do nascimento do filho autista e sempre imerso no silêncio.

No cenário dos acontecimentos políticos daqueles anos, como as manifestações estudantis de 1960 e a ratificação do Tratado Nipo-Americano, o autor sobrepõe mitos e lendas do vilarejo. Os dois irmãos buscam a origem da própria família e em particular de uma revolta liderada por um antepassado em 1860 (o primeiro ano da era Man'en). Takashi, após ter colocado em prática várias ações violentas, acaba se suicidando, como a querer expiar suas culpas e por ter tomado consciência de sua natureza maligna. Em uma sucessão de acontecimentos, e com a ajuda de uma linguagem rica de similitudes e de metáforas, o autor utiliza história, sociologia, antropologia para dar forma ao texto, talvez até um pouco ambicioso, mas que, quando foi publicado, em 1967, foi recebido favoravelmente pela crítica.

*Mannen Gannen no Futtobōru* é um romance que deve ser lido dentro do contexto político e ideológico dos anos 1960, mas que, além de tratar da complexidade da vida humana, explora a questão da verdade e da responsabilidade de cada indivíduo. O mesmo autor declarou que os dois personagens encarnam os dois aspectos da sua personalidade dividida. O romance é uma forma de o escritor fazer um retorno imaginário à estrutura topográfica do vilarejo na floresta para encontrar o próprio “eu”:

*Mannen Gannen no Futtobōru* é uma obra que marcou um novo início para mim como escritor. Ao mesmo tempo, me fez entender que, embora eu estivesse vivendo uma vida de escritor em Tóquio, para me redescobrir completamente, devia continuar a fazer uma volta interior em busca da minha alma na floresta que eu tinha deixado para trás, e, a partir daí, criar para os meus romances um universo mítico através do qual eu poderia “reviver” minha vida. E foi assim que eu pude escapar das garras de uma crise (ŌE, 2002, p. 13)<sup>83</sup>.

A fase da maturidade do escritor vê a publicação de obras ambiciosas e das temáticas complexas como *Dōjidai Gēmu* (同時代ゲーム *O Jogo da Contemporaneidade*, 1979), *Atarashii Hito o Mezameyo* (あたらしい人を目覚めよ *Jovens de um Novo Tempo, Despertai!*, 1983) e *Natsukashii Toshi e no Tegami* (懐かしい年への手紙 *Cartas para os Anos Nostálgicos*, 1987), um volume de 500 páginas nas quais o autor, escrevendo em forma de romance-confissão, ou romance-diário, parece querer deixar uma espécie de testamento pessoal e literário.

---

<sup>83</sup> “*The Silent Cry* is a work that marked a fresh start for me as a writer. At the same time, it made me aware of the fact that, although I was living a writer’s life in Tokyo, in order for me to rediscover myself fully, I had to continue making an inner, soul-searching return to the forest village I had left behind, and from there create for my novels a mythic universe through which I could ‘relive’ my life. And this is how I escaped the clutches of a crisis.” (Tradução desta Autora).



*O Jogo da Contemporaneidade*, a sua versão para jovens leitores, *M/T*, e o *Contos das Maravilhas da Floresta* (*M/T と森のフシギの物語 M/T to Mori no Fushigi no Monogatari*, 1989) contam, de novo, uma história do folclore em um ambiente distante da autoridade do Imperador, um mundo alternativo que pertence a uns samurais escondidos na floresta, e que se tornam demônios. A obra serve para que o autor faça uma representação alegórica da história da nação inteira. Encontramos o mito de criação do vilarejo, uma deusa da fertilidade e um complexo personagem que reúne em si os dotes de curandeiro e de enganador. No romance, o autor desenvolve o conceito de “liminaridade” do antropólogo Victor Turner<sup>84</sup>, um estado mediano caracterizado pela invisibilidade, marginalidade e estranheza, mas, ao mesmo tempo, um lugar com grande potencialidade de renovação (WILSON, 2007, p. 6).

Utilizando estratégias literárias como a sátira, a paródia, o humor negro e a farsa, Ōe descreve fatos inacreditáveis. A ação dos samurais para encontrar um esconderijo na floresta tem um desfecho no qual um grupo de militares ataca a “Armada Imperial”, mas deve se render para evitar a destruição da floresta inteira, que representa o centro cosmológico da nação desobediente. Para “floresta”, o autor utiliza a palavra japonesa *Mori* (森) que, em latim, significa “morrer”. Trata-se de um símbolo de renovação e um dos nomes que o autor emprega para indicar o personagem da “pequena criança perdida” de novelas que tratam da relação pai e filho, como *Pinchi Ran'nā Chōsho* (ピンチランナー調書 *O Memorandum de Pinch Runner*, 1976).

*Jovens de um Novo Tempo, Desperta!*, disponível em tradução no Brasil<sup>85</sup>, pode ser considerado o resultado do profundo e constante impacto emocional e intelectual que a leitura de William Blake estimulou na mente do autor. Citações diretas de poemas de Blake se encontram disseminadas em muitos trabalhos de Ōe com a função intertextual para enfatizar imagens centrais da narrativa ou como simples fonte de inspiração para a obra. Nas primeiras páginas de *Jovem de um Novo Tempo, Desperta!*, Ōe cita uma estrofe do volume *Songs of Innocence and Experience*: “Pai! Pai! Aonde vais?/ Ah. Não andes tão depressa./ Fala, pai, com teu filhinho/ senão me perderei...” (ŌE, 2006, p. 4). Ele explica ter inserido essa frase em um livro que escrevera mais de dez anos antes, com o intuito de superar uma crise

---

<sup>84</sup> Victor Witter Turner (1920-1983) foi um eminente antropólogo britânico, muito conhecido por seu trabalho com símbolos, rituais e ritos de passagem.

<sup>85</sup> O livro foi publicado pela Companhia das Letras em 2006.

especialmente grave surgida entre ele, o pai, e o seu primogênito deficiente (ÕE, 1995g, p. 175).

As palavras de Blake têm a habilidade de expressar compaixão em nível universal. Õe compartilha com o poeta inglês a ideia de que Homem, Natureza e Universo são uma única coisa, e, embora o misticismo de Blake esteja muitas vezes obscuro, trechos de algumas obras como *Milton* (1804) e *Jerusalém* (1820) transmitem uma clareza e um poder imediatos. São esses trechos – caracterizados por uma visão espiritual, e em nível social, uma resistência à autoridade – que Õe tem utilizado como referências para a sua obra (CLAREMONT, 2000, p. 446).

Nesse trabalho, o filho “idiota” é um jovem de vinte anos que a família continua chamando pelo apelativo infantil de “Iiyo”, mas que, de repente e sem avisar, insiste que a família deve começar a chamá-lo por seu verdadeiro nome, Hikari. Assim, apesar de sua condição especial, ele consegue afirmar a sua maturidade e independência. O fato é uma revelação para o pai (Õe), um sinal de que o tempo passou e que está na hora de mudar e de deixar espaço para os jovens. Mais uma vez, as palavras de Blake ressoam para iluminar e consolar o escritor:

Guiado por Blake, tive uma alucinação em que, em pé ao lado de meus filhos – dois jovens de um novo tempo, que, por ser de sinistra ameaça nuclear, terão de enfrentar mercenários de modo decisivo –, pareceu-me ver mais um jovem: eu mesmo, renascido. As palavras de estímulo a toda a humanidade ressoam na voz proveniente da “Árvore da vida” e parecem vir a mim que, não tarda, serei um velho a enfrentar a angústia da morte: “Nada temas, Albion, sem que eu morra, não poderás viver/ Mas se eu morrer, ressuscitarei, e tu comigo” (ÕE, 2006, p. 302).

Assim, Hikari consegue a permissão para ir morar sozinho em um instituto para pessoas especiais, mas sua união espiritual com o pai os vinculará para sempre.

*Natsukashii Toshi e no Tegami* (1987) é, ao mesmo tempo, um romance-biografia que segue a metodologia já experimentada por Õe, da sobreposição de épocas e de clonagem de personagens. O eu-narrador leva o leitor a uma viagem no mundo imaginário do autor, ao ambiente da sua infância, ao conhecimento das obras ocidentais mais admiradas, como a *Divina Commedia* ou *Huckleberry Finn*. Os protagonistas principais são os amigos Gii e Kei, ligados por uma relação de amor-ódio. Gii é uma espécie de guia que leva o narrador Kei a uma viagem sentimental que o reconduz a suas raízes, à verdade profunda da natureza humana. É uma viagem, real e simbólica, em uma floresta que compreende o antigo e o moderno, o Japão e o Ocidente. No final, o protagonista descobre que os anos inesquecíveis, os “anos da nostalgia” representam o cruzamento entre passado, presente e futuro, um lugar de renascimento. Õe afirmou ter escrito esse romance como se estivesse pressionado por uma

força misteriosa e pelo medo crescente de que o folclore e os mitos da sua terra nativa pudessem desaparecer (Ōe, 2002, p. 18).

Outro tema, pouco tratado nas obras até aqui citadas, mas fundamental na experiência humana e narrativa de Ōe, é o dos experimentos atômicos e das guerras nucleares. Na literatura japonesa, encontram-se exemplos de romances de testemunhas oculares da tragédia de Hiroshima e Nagasaki que escreveram para que o horror daqueles eventos não fosse esquecido<sup>86</sup>. Ōe não foi pessoalmente atingido, mas, mesmo assim, graças a alguns de seus trabalhos, tornou-se um dos porta-vozes mais incansáveis da assim chamada *Genbaku Bungaku*, a literatura da bomba atômica, e um dos mais ativos organizadores de eventos e manifestações contra as armas nucleares<sup>87</sup>.

Em particular, destaca-se o importante volume de ensaios escritos após uma série de viagens a Hiroshima entre 1963 e 1964, intitulado *Hiroshima nōto* (広島ノ一ト *Notas de Hiroshima*, 1965), nunca traduzido para o português. Trata-se de um depoimento valioso e importante sobre os resultados decepcionantes do IX Congresso Mundial contra a Bomba Atômica, nos quais os interesses políticos prevaleceram sobre a solidariedade para com as vítimas. Ao mesmo tempo, Ōe foi surpreendido pela reação dos sobreviventes da catástrofe atômica (os *hibakusha*) e a sua decisão de opor-se categoricamente à morte que os ameaçava, mesmo sabendo já serem considerados marginalizados.

Para o autor, o comportamento dos sobreviventes representa um ato de verdadeira liberdade. É inútil combater pela paz que nunca chegará, conclui o autor. Todavia, a dignidade dos *hibakusha* e a abnegação daqueles que os sustentam reforçou a sua convicção de que, para sobreviver no mundo de hoje e para superar a loucura que se dissemina, não podemos parar de lutar. Ao contrário, seu papel de escritor lhe impôs continuar a abordar problemas políticos e sociais (BOSCARO, 1999, p. 17).

Mas, quando as células humanas são destruídas pela radioatividade e os genes alterados, os seres, que amanhã viverão, não serão mais humanos, mas algo de grotesco e diferente. Não seria exatamente essa visão do mundo a mais sinistra e terrificante? O que aconteceu em Hiroshima vinte anos atrás foi um massacre espantoso. Mas pode ser o primeiro passo em direção a um verdadeiro fim do mundo, onde a nossa civilização poderia ser substituída por seres com sangue e células tão destruídos a ponto de não parecerem mais humanos. É essa mesma possibilidade o monstro mais terrível que se esconde nas obscuridades de Hiroshima (Apud BOSCARO, 1999, p. 17).

<sup>86</sup> Sobre a literatura da bomba atômica, cf. cap. 2, item 11, desta tese.

<sup>87</sup> Após a tragédia de Fukushima, em março de 2011, o autor voltou a se manifestar com artigos, marchas de protesto, convênios sobre o argumento. Um artigo escrito por Ōe um dia antes do terremoto é sintomático do seu esforço incansável contra a energia nuclear (Cf. “History repeats”, *The New Yorker*, mar. 2011).

No posfácio de *Notas de Hiroshima*, Ōe escreveu sobre a necessidade de reconsiderar a explosão da bomba atômica a partir da agressão japonesa na Ásia. A guerra fria e a reconstrução rápida do Japão do pós-guerra apagaram da memória nacional a lembrança da agressão japonesa na Ásia, onde continua uma ferida aberta. No discurso pelo recebimento do Prêmio Nobel de 1994, o autor retorna a essa questão, falando da “doença crônica” que afeta o seu país desde o início da modernização no século XIX, que, segundo ele, levou à invasão dos países mais próximos.

O empenho político de Ōe continuou nos anos seguintes e, em 1982, ele foi um dos signatários da *Declaração dos Escritores sobre o Perigo de uma Guerra Nuclear*, além de organizar regularmente uma série de iniciativas concretas contra as armas nucleares. Sempre reafirmando o seu compromisso social, Ōe se colocará no mesmo caminho dos escritores do pós-guerra, como Abe Kōbō, Ōoka Shōhei, Takeda Taijun, com os quais compartilha não apenas a oposição ao militarismo e ao envolvimento do Japão no segundo conflito mundial, mas, sobretudo, o empenho intelectual e a busca de uma própria identidade de escritor.

Na história da literatura japonesa moderna foram os escritores da “escola do pós-guerra” (ou seja, aqueles escritores ativos logo depois da Segunda Guerra Mundial) os mais honestos e conscientes da própria missão. Embora profundamente feridos pela catástrofe da guerra, esforçaram-se em favor da esperança de uma renascença. Eles procuraram com humildade a reconciliação com o resto do mundo e tentaram compensar, com imensa dor, as desumanas atrocidades cometidas pelas forças militares japonesas na Ásia, como também reaproximar a diferença profunda entre o Japão e as nações desenvolvidas ocidentais, como também aquela entre a África e a América Latina. A minha aspiração foi sempre seguir o rastro daqueles escritores, reiniciando pelos êxitos finais da tradição literária deixada por eles (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

Em 1994, um mês antes de ser consagrado com o Prêmio Nobel, Ōe anunciou em uma carta ao jornal *Asahi Shinbun* que, após o último volume da trilogia que estava completando, não escreveria mais romances, pois considerava exaurida a fase da sua renovação literária e de “porta-voz” do filho Hikari<sup>88</sup>. Porém, após a morte de seu amigo compositor Takemitsu Toru (武満徹 1930-1996), ao qual era muito ligado afetivamente, Ōe anunciou que voltaria a escrever.

Dias depois do recebimento do Prêmio Nobel, o escritor se recusou a aceitar a Ordem da Cultura (*Bunka Kunshō*), que é entregue pelo próprio Imperador. A sua renúncia teve uma repercussão enorme na mídia japonesa, e resultou em uma indignação injustificada por parte do público. Contudo, em relação ao papel do Imperador e à estrutura política do Japão, mesmo arriscando a resultar em uma “voz que se levanta no deserto”, Ōe foi coerente

<sup>88</sup> *Asahi Shinbun*, 17 set. 1994.

com a sua posição antigovernamental e com os princípios afirmados desde a sua juventude (CLAREMONT, 2009, p. 277). Mais uma vez, teve que enfrentar a cólera dos grupos extremistas de direita; sua casa foi assediada por vários dias, enquanto em toda Tóquio apareceram pôsteres com a acusação de “traidor da pátria”.

A trilogia *Moeagaru Midori No Ki* (燃えがる緑の木 *Verde Árvore em Chamas*, 1995) inspira-se em Yeats<sup>89</sup>, e é composta por três volumes: *Sukuinushi Ga Nagurareru Made* (救い主が殴られるまで Até o Salvador será Golpeado), *Yureugoku* (揺れ動く Vacillation) e *Ōinaru Hi Ni* (大いなる日に No Grande Dia). A partir da influência de Yeats, Dante e T. S. Eliot, o autor expressa nessa obra a ideia de regeneração que surge ciclicamente por meio da destruição. Ao mesmo tempo, o desprezo pela figura do pai e a evolução do tema pai-filho emerge junto com um terceiro tema do trabalho de Ōe: a conversão do menino perdido e o herói messiânico. Segundo Michiko N. Wilson, nessa trilogia o escritor que se diz “ateu” escolheu imaginar a possibilidade de uma redenção através de uma igreja igualitária e sincrética (WILSON, 2007, p. 8).

Na trilogia retorna como personagem principal o irmão Gii, o “Salvador”, um curador que tenta manter unidas as pessoas da floresta em uma atmosfera que passa da lenda à realidade, da morte à ressurreição. A busca espiritual que caracteriza essa obra, com numerosas citações de Dante, marca o início de uma nova fase na carreira literária do autor e tem levado a falar de uma conversão de Ōe a uma “literatura da alma” (BOSCARO, 1994, p. 19). Todavia, como enfatiza Yasuko Claremont, os aspectos espirituais do romance do autor não têm nada de cristão nem de outras ortodoxias. Ao contrário, trata-se de uma afirmação da divindade latente em todos os seres humanos e que nunca desaparece (CLAREMONT, 2007, p. 20).

A primeira obra após o Prêmio Nobel é *Chūgaeri* (宙返り *Salto Mortal*, 1999). Nela, o autor – em uma clara referência ao atentado praticado pela seita AUM Shinrikyō na área metropolitana de Tóquio, em 1995, no qual morreram 12 pessoas – que trata dos perigos do fanatismo e dos males obscuros que ameaçam a nossa sociedade, e, também, da liberdade como valor fundamental e de salvação para o homem do futuro. O atentado, de fato, indicava uma fratura em curso no sistema social japonês, até então considerado entre os mais seguros do mundo. Depois dele, a sociedade tentou explicar as razões que levaram tantos jovens

---

<sup>89</sup> O título, de fato, é tirado do poema de Yeats “Vacillation”: “A tree there is that from its topmost bough, Is half all glittering flame and half green, Abounding foliage moistened with the dew; And half is half and yet is all the scene; And half is half consume what they renew” (*Apud* CLAREMONT, 2009, p. 454).

japoneses formados em universidades prestigiadas a aderir à seita e a desenvolver uma visão catastrófica do destino humano (NOVIELLI, 2010, p. 13).

Na narração de *Chūgaeri* há uma analogia deliberada entre a seita AUM e o culto apocalíptico do líder Patron, que, em uma Tóquio caótica e desumana, prega o iminente fim do mundo. Os protagonistas do romance criado por Ōe são jovens em busca de um ideal que purifique o mundo corrompido pelo egoísmo e pelo poder da economia, uma consequência da falência dos movimentos políticos dos anos 1960 e da visão materialista dos anos 1980. Segundo Philip Gabriel, a utilização da figura de um líder religioso que convive com as consequências emocionais de renunciar à própria fé se refere ao povo japonês, que, depois da guerra, teve que abdicar do culto ao Imperador. Com esse romance, Ōe se faz de porta-voz do trauma da guerra e do renascimento de seu país (*Apud* JAGGI, 2007, p. 4).

A última trilogia de Ōe, que compreende *Changeling* (取替えっ子 *Changeling*, 2000), *Ureigao No Dōji* (憂い顔の童子, 2002), *Sayōnara, Watashi no Hon Yo!* (さようなら私の本 *Sayōnara, Meus Livros*, 2005), trata de questões universais como a Verdade e a Ilusão e a propensão ao Mal, que é inerente à natureza humana.

*Changeling* é um romance-recordação em homenagem ao diretor Itami Juzo, cunhado e amigo de Ōe desde a infância, o qual se suicidou em 1997. Ōe ficou chocado com o acontecimento, pois Itami nunca havia dado sinais de problema psicológicos ou pessoais. Em 1992, todavia, havia sido atacado e ferido no rosto por alguns membros da *yakuza*, como ato de retaliação pela realização de um filme-sátira sobre esse grupo criminal. Após o atentado, algo não percebido por Ōe deve ter lentamente levado o amigo a uma depressão profunda e à decisão de morrer. O romance foi escrito em memória de Itami, mas não podemos considerá-lo uma elegia. A figura principal Kogito, um famoso escritor, e o outro protagonista, Goro, um famoso diretor de cinema, tentam chegar à verdade sobre um acidente ocorrido em 1952, quando eram ainda estudantes de segundo grau. O romance se abre com a notícia da morte de Goro, que deixa várias fitas registradas para Kogito, nas quais ele conversa sobre o passado comum e a aproximação da morte. O romance aborda temáticas entrelaçadas, como a violência, o medo da morte, e a dificuldade de se chegar a descobrir a verdade diante da ambiguidade da vida. A razão do suicídio do amigo permanece misteriosa.

Na vasta produção literária de Ōe Kenzaburō, retorna, como uma obsessão o tema da violência humana em todas suas manifestações. Mas, ironicamente, o autor continua um apóstolo da esperança. A sua visão da miséria humana não é mitigada pela fé em algo transcendental, mas sua ética tenta responder a questões básicas e universais (CLAREMONT,

2007). Em 2008, a Suprema Corte Japonesa recusou as alegações de difamação e absolveu completamente Ōe das acusações levantadas por um grupo de militares que se envolveram nos suicídios em massa de civis na ilha de Okinawa, no final da Segunda Guerra Mundial. Os militares haviam pedido também a suspensão da publicação da obra do autor *Okinawa Notes* (沖縄ノートー、*Notas de Okinawa*), de 1970, na qual Ōe escreveu que os soldados japoneses induziram a população de Okinawa ao suicídio antes da ocupação americana da ilha com a ameaça de que seriam sequestrados e torturados pelos invasores.

A surpreendente criatividade de Ōe continua viva ainda hoje, mesmo que recentemente o autor tenha se dedicado mais à redação de ensaios e de poemas. Todavia, se, como escreveu Ernesto Sábato, uma das missões da literatura é salvar o homem do patíbulo (SÁBATO, 2000, p. 22), com sua extensa obra e suas ações pessoais em defesa da paz e de um mundo melhor, Ōe Kenzaburō continua cumprindo sua palavra. Contribui para “oferecer uma cura e uma reconciliação ao gênero humano”, tentando “despertar as novas gerações” contra os perigos das armas nucleares e a destruição do meio ambiente.

Após a tragédia nuclear de Fukushima, em março de 2011, Ōe exortou o governo japonês a suspender os planos de reativação das centrais nucleares e a renunciar à energia nuclear no país. No último ano, o escritor tem se empenhado ativamente, por meio de palestras, artigos e ensaios, a sensibilizar a opinião pública sobre os perigos de um outro desastre, reafirmando a “responsabilidade ética” da desnuclearização do Japão e da suspensão imediata das operações nas centrais nucleares. Segundo ele, a abdicação do nuclear teria o mesmo peso moral que o país assumiu com o artigo da renúncia incluído na sua Constituição. Segundo ele, a catástrofe tem mostrado a fragilidade da democracia japonesa e a existência de uma “conspiração do silêncio” por parte dos *mass media*, das companhias elétricas e do governo, a fim de esconder os perigos de se manterem as bases nucleares no país: “Desde março de 2011 foram anunciadas tantas mentiras – e provavelmente existem outras... A revelação dessa cumplicidade das elites para esconder a verdade me irrita. Somos um povo tão fácil de enganar?”<sup>90</sup> (ŌE, 2011).

---

<sup>90</sup> « Depuis mars 2011 ont été dévoilés tant de mensoges – et il y en a probablement d’autres... La révélation de cette complicité des élites pour dissimuler la vérité me bouleverse. Sommes-nous un peuple aussi facile à berné ? ». (Tradução desta Autora).

## CAPÍTULO 4 OS DISCURSOS

### 4.1 A BELEZA DO JAPÃO E EU, DE KAWABATA YASUNARI<sup>91</sup>

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 caligrafia<sup>92</sup>.

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.

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

<sup>92</sup> 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 ryūjin* (*O Dragão de Kasuga*, da segunda metade do século XV).



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”<sup>93</sup>:

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

<sup>93</sup> 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 natureza<sup>94</sup>. 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”<sup>95</sup>.

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.

---

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> 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)<sup>96</sup>:

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

---

<sup>96</sup> 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)<sup>97</sup>.

Todavia, um amigo meu que foi uns dos pintores de vanguarda no Japão, morto jovem também, por muito tempo pensou em suicídio<sup>98</sup>. 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 vezes<sup>99</sup>.

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

---

<sup>97</sup> 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)*.

<sup>98</sup> 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.

<sup>99</sup> 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 fé, dizia: “Se um homem bom pode renascer na Terra Pura, o que não dizer de um malvado!”<sup>100</sup>. 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.

---

<sup>100</sup> 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 iluminação<sup>101</sup>. 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 Dougxin<sup>102</sup>; 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*<sup>103</sup>, 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”<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> O *Vimalakīrti-Nirdeśa Sūtra* (*Sutra sobre o Ensino de Vimalakīrti*) contém um sermão pronunciado por Buda no qual participou também o sábio Vilamakīrti, 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 Vilamakīrti*, 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”).

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> A arte japonesa de arranjo floral.

<sup>104</sup> 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 Rikyū<sup>105</sup> 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 pousa 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)<sup>106</sup>, que adquire viço quando é molhada, e sua cor ganha uma

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> 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 Yukihiro, 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”<sup>107</sup>.

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.

<sup>107</sup> 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)<sup>108</sup>, no âmbito do romance, os *Contos de Ise*, a *História do Príncipe Esplendente* (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu (970?-1002)<sup>109</sup>, 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)<sup>110</sup>. 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

---

<sup>108</sup> 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*.

<sup>109</sup> 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.

<sup>110</sup> 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 tornam 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 corte<sup>111</sup>. 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)<sup>112</sup>, 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

<sup>111</sup> 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.

<sup>112</sup> 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 parede<sup>113</sup>

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,

---

<sup>113</sup> 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 Buda<sup>114</sup>.

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.

#### 4.2 A AMBIGUIDADE DO JAPÃO E EU<sup>115</sup>, DE ŌE KENZABURŌ

Durante a última catastrófica Guerra Mundial, eu era criança e vivia nas florestas da ilha de Shikoku, parte do arquipélago japonês, distante milhares de quilômetros daqueles acontecimentos<sup>116</sup>. Na época havia dois livros que realmente me fascinavam: *As Aventuras de Huckleberry Finn*<sup>117</sup> e *As Maravilhosas Aventuras de Nils*<sup>118</sup>. O mundo inteiro estava abismado com as ondas de horror. Através da leitura de *Huckleberry Finn*, eu percebia uma forte justificativa para minha atitude de criança que só se sentia segura dormindo entre as árvores no ponto mais alto da floresta, ao invés de passar a noite na pequena casa do vale. Ao contrário, o protagonista de *As Maravilhosas Aventuras de Nils*, transformado em gnomo, é uma criança que entende a linguagem dos pássaros, tão corajosa para enfrentar uma viagem de aventuras. Esta história dissimulava vários níveis de um prazer voluptuoso, sensorial.

Primeiro, transmitia-me a convicção transgressora, e ao mesmo tempo inocente, de que o mundo mais verdadeiro era aquele onde estava passando a minha infância, recluso no fundo da floresta de uma ilha, como haviam feito os meus antepassados, e que viver naquele lugar era um ato de libertação. O segundo nível de prazer consistia em me identificar com o processo de crescimento de Nils, um garoto esperto que viaja pela Suécia, colaborando com os gansos selvagens, seus amigos. E que, graças às lutas enfrentadas com eles, cresce e muda sua personalidade moleque, adquirindo modéstia e autoconfiança, ainda que mantendo

<sup>114</sup> O monge Kūkai (?-1250) foi um dos discípulos do monge Myōe e o curador de todos os seus escritos.

<sup>115</sup> *Aimaina Nihon no Watakushi*, aqui traduzido como “A Ambiguidade do Japão e Eu”, é o título que Ōe deu ao seu discurso. Ao lado do termo *aimaina*, indica o inglês *ambiguous*. O título é idêntico àquele do discurso de Kawabata, mas com o termo “ambíguo” no lugar de “belo”. Literalmente, a tradução seria “Eu do ambíguo Japão”.

<sup>116</sup> A ilha de Shikoku é a menor e menos populosa entre as quatro ilhas principais do arquipélago japonês.

<sup>117</sup> Romance de Mark Twain publicado em 1884.

<sup>118</sup> Romance de Selma Lagerlof escrito entre 1906 e 1907.

intacta a própria inocência. Acredito, todavia, que o meu maior prazer surgia ao ler as palavras pronunciadas por Nils, quando, no final, cheio de lembranças, volta para casa e encontra seus pais. Era o prazer de me sentir aliviado, purificado, como se eu também tivesse unido a minha voz à dele, quando diz (em tradução francesa, no texto japonês): “Maman, papa! Je suis grand, je suis de nouveau un homme! (“Mãe, Pai! Eu sou grande, sou um homem de novo!”).

Em particular, intrigava-me a frase “Je suis de nouveau un homme!”.

Depois, quando cresci, eu mesmo experimentei a luta contra dificuldades de várias espécies em diferentes, mas correlatas, esferas da minha vida: desde a estrutura da minha família, até a minha relação com a sociedade japonesa, e, enfim, com o meu estilo de vida pessoal na última metade do século XX. A tudo isso eu sobrevivi escrevendo romances. E neste processo tenho me encontrado repetindo, quase sussurrando: “Je suis de nouveau un homme!”.

Tratar de questões pessoais poderia ser impróprio nessa ocasião. De qualquer forma, o pano de fundo da minha literatura encontra os seus fundamentos na experiência pessoal, que em seguida relaciono a um âmbito mais amplo, como a sociedade, a nação, e o mundo. Espero que vocês me perdoem se me detenho um pouco mais nessas questões pessoais.

Quando, meio século atrás, eu vivia no coração da floresta, lendo *The Wonderful Adventures of Nils*, sentia uma dupla premonição. A primeira foi o fato de que um dia eu também seria capaz de entender a linguagem dos pássaros. A segunda, que eu voaria sobre as asas dos meus queridos gansos selvagens, possivelmente em direção à Escandinávia.

Depois do casamento, o meu primeiro filho nasceu mentalmente retardado. Demos a ele o nome de Hikari, que, em japonês, significa “luz”. Quando criança, ele era sensível apenas ao canto dos pássaros selvagens e, ao contrário, não respondia às vozes e às palavras humanas. Uma vez, quando ele tinha seis anos e estávamos passando o verão na nossa casa de campo, aconteceu de ele escutar o canto de um casal de galos d’água, vindo do lago atrás das árvores. E, então, com a mesma entonação de um comentador, em um disco de cantos de pássaros, disse: “Galo d’água...”. Estas foram as primeiras palavras pronunciadas por meu filho. Foi a partir daquele momento que se instaurou uma comunicação verbal entre ele e nossa família.

Hoje Hikari trabalha em um instituto especializado em portadores de necessidades especiais que se inspira exatamente no modelo sueco. E, ao mesmo tempo, compõe música. Foi o canto dos pássaros, mais do que qualquer outro fator, que teve um papel de mediação

entre ele e a música que os homens podem criar. Neste sentido, parece-me que Hikari tenha realizado, em meu lugar, a premonição de entender a linguagem dos pássaros. Devo acrescentar que a minha vida teria sido impossível sem minha esposa, uma mulher que, mais do que eu, soube realizar-se na vida com uma força e uma dedicação tipicamente femininas. Ela tem sido a verdadeira encarnação de Akka, o chefe dos gansos selvagens de Nils. Juntos voamos até Estocolmo: assim, para minha felicidade, a segunda profecia também está agora realizada.

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<sup>119</sup>. Uso a palavra “vago” como equivalente da palavra japonesa *aimaina*, uma palavra aberta a várias interpretações. O tipo de “vacuidade” adotada, creio que de propósito, por Kawabata, já é implícita no título e estritamente relacionada com a função da partícula *no*<sup>120</sup> (literalmente *de*) que liga “eu” e “a beleza do Japão”.

O título está, antes de tudo, indicando “eu como parte da beleza do Japão”; neste caso, a partícula *no* indica a relação do nome que a segue com o nome que a antecipa, no sentido de posse ou apego. Mas pode também ser entendida como “o Belo Japão e eu”. Neste caso, a partícula liga os dois nomes em oposição, como resulta na tradução inglesa proposta pelo professor Edward Seidensticker, um dos mais eminentes especialistas americanos em literatura japonesa. A sua hábil tradução – “Japan, the Beautiful, and Myself” – é digna de um *traduttore* (tradutor) e não de um *traditore* (traidor)<sup>121</sup>.

Através desse título, Kawabata insere um misticismo japonês totalmente particular e também largamente difundido em geral na filosofia oriental. Com “particular”, refiro-me à relação com a esfera do budismo *zen*. Kawabata, um escritor do século XX, cita poemas de monges medievais para falar da paisagem que se pinta em seu interior. A maioria desses poemas trata da impossibilidade de se expressar a verdade através de palavras fechadas. Segundo ele, poemas *zen* cujas palavras fechadas não podemos pretender que venham até nós mas que só podemos compreendê-las ou com elas ter empatia se nos abandonarmos e nelas penetrarmos.

---

<sup>119</sup> O autor usa o termo japonês *aimaina*, ao qual corresponde à tradução inglesa *vague*, palavra que, em seguida, citará no texto diretamente em inglês.

<sup>120</sup> *No* em japonês corresponde ao genitivo.

<sup>121</sup> *Traduttore* e *traditore* em italiano no texto.



Por qual razão então Kawabata decidiu ler aqueles poemas esotéricos em língua original diante da plateia em Estocolmo? Eu sinto certa nostalgia em relação à atitude de confessar o próprio credo, com coragem e lealdade, que o excelente artista assumiu nos últimos anos da sua carreira. Kawabata foi um artista peregrino durante décadas, nas quais produziu uma série de obras primas. Depois de uma longa e sofrida peregrinação como romancista, Kawabata não podia falar de sua literatura ou do mundo em que vivia – em suma, do “Belo Japão e eu” – a não ser confessando sua fascinação por esses poemas.

Assim Kawabata concluiu o próprio discurso:

Diz-se que as minhas obras são niilistas, porém a palavra ocidental “niilismo” não é apropriada. Penso que as bases espirituais sejam diferentes. A poesia de Dōgen intitula-se “Espírito Originário”, mas mesmo cantando a beleza das quatro estações é profundamente mergulhada no espírito zen.

Aqui eu percebo uma corajosa e franca autoafirmação. De fato, colocando-se no interior da corrente de pensamento Zen e da sensibilidade estética do mundo clássico oriental, Kawabata ressalta ao mesmo tempo a sua distância do niilismo, e com estes instrumentos se dirige às gerações futuras nas quais Alfred Nobel tinha colocado tanta confiança e expectativa.

Porém, francamente, eu me sinto mais próximo espiritualmente do poeta irlandês William Butler Yeats – que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura há 71 anos, quando tinha a mesma idade minha –, do que do meu compatriota que subiu neste pódio 26 anos atrás. Naturalmente eu não pretendo me colocar no mesmo nível de Yeats, nem me comparar àquele gênio poético. Falo como um humilde discípulo de uma terra distante “cruzando como um relâmpago a Europa e a Ásia, até a China e o Japão”, citando um poema de William Blake cujos trabalhos foram recuperados por Yeats.

Nos últimos anos fiquei ocupado em escrever uma trilogia que considero o final da minha carreira de escritor. Pelo título em japonês, *Uma Árvore Verde em Chamas*<sup>122</sup>, tenho-me inspirado em um dos mais importantes poemas de Yeats, “Vacillaton”:

A tree there is that from its topmost bough  
Is half all glyttering flame and half all green  
Aboundin foliage moistenes with the dew...<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Título original: *Moegarū Midori no Ki*.

<sup>123</sup> Tradução livre: “Uma árvore, os ramos mais altos,/ lançam flamas e ainda verdes/ abundante folhagem úmida de orvalho” (“Vacillation”, p. 11-13).

Toda a obra de Yeats exerce sua influência nesta obra. Na ocasião da entrega do Prêmio Nobel a Yeats, felicitando-se com o grande poeta, o senado irlandês propôs uma moção que dizia em um trecho:

A nossa civilização será apreciada no mundo graças à força do senador Yeats [...]. [...] é preciosa a sua literatura voltada à consciência humana contra o fanatismo destruidor... (Prêmio Nobel: Felicitações ao Senador Yeats).

A minha aspiração é seguir o exemplo de Yeats. E gostaria de fazê-lo em favor de uma nação conhecida hoje no mundo não por suas contribuições à literatura e à filosofia, mas pela engenharia elétrica e sua tecnologia voltada à produção de carros. E também como cidadão de uma nação que, no passado recente, esmagou a consciência humana, seja na pátria seja nos países vizinhos, em nome do “fanatismo destruidor”.

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

Após 120 anos de modernização que se seguiram à abertura do país<sup>124</sup>, o Japão de hoje parece lacerado por dois tipos opostos de ambiguidade. Essas ambiguidades se manifestam de várias formas, tão evidentes e fortes a ponto de criarem lacerações em uma nação inteira e no seu povo. Eu mesmo vivo como um escritor que carrega como feridas em seu corpo as marcas dessa ambiguidade. A modernização do Japão direcionou-se ao aprendizado e à imitação do Ocidente, embora o país seja parte da Ásia e conserve firmemente a própria cultura tradicional. Este conceito ambíguo de progresso tem levado o país a assumir ele mesmo o papel de invasor da Ásia, isolando-o das outras nações asiáticas, não só politicamente, como social e culturalmente. Além disso, uma concepção de modernidade baseada na abertura total ao Ocidente tem excluído qualquer possibilidade de compreensão por parte do mesmo Ocidente ou, ao menos, podemos dizer que o Japão tem sempre ficado em uma zona escura que provoca uma dificuldade de compreensão.

Na história da literatura japonesa moderna, foram os escritores da “escola do pós-guerra” (ou seja, aqueles escritores ativos logo depois da Segunda Guerra Mundial) os mais

<sup>124</sup> Trata-se da Restauração Meiji, um movimento que levou à queda de Shogunato Tokugawa em 1867, e, em poucos anos, à consequente abertura do país ao exterior, após séculos de isolamento.

honestos e conscientes da própria missão. Embora profundamente feridos pela catástrofe da guerra, esforçaram-se em favor da esperança de um renascimento. Eles procuraram com humildade a reconciliação com o resto do mundo e tentaram compensar, com imensa dor, as desumanas atrocidades cometidas pelas forças militares japonesas na Ásia, como também reaproximar a diferença profunda entre o Japão e as nações desenvolvidas ocidentais, e entre a África e a América Latina. A minha aspiração foi sempre seguir o rastro daqueles escritores, alinhando-me com a tradição literária deixada por eles.

O Japão de hoje não pode ser ambivalente, como nação e como povo. A Segunda Guerra Mundial explodiu no meio do processo de modernização. Uma guerra que comportou a destruição da modernização como resultado da distorção causada pela própria modernização. Cinquenta anos atrás, a derrota no conflito criou uma oportunidade para o Japão, e os japoneses ressurgiram da grande miséria e dos sofrimentos que os escritores da “escola do pós-guerra” representaram em suas obras. O que sustentou os japoneses nesse renascer foi a promessa de instauração da democracia e do antibelicismo, a moral básica dos novos japoneses. A sociedade e os indivíduos que deveriam se apropriar dessa moral, todavia, não eram inocentes, mas, ao contrário, estavam manchados pela experiência de invasores da Ásia. Aquelas bases morais não se referiam apenas a eles, mas também a todas as vítimas das bombas atômicas, usadas pela primeira vez sobre Hiroshima e Nagasaki, e a todos os sobreviventes e seus descendentes afetados pela radioatividade, inclusive as dezenas de milhares de pessoas de língua-mãe coreana.

Recentemente, o Japão foi criticado e culpado pela pouca disponibilidade em relação à manutenção e restabelecimento da paz no mundo através de ajudas militares, como suporte às operações das Nações Unidas. Ouvir esse tipo de comentários nos faz sofrer. Um artigo central da nossa nova constituição que se seguiu à Segunda Guerra Mundial afirma o imperativo categórico de renúncia à guerra para sempre. Após aquela experiência dolorosa, os japoneses escolheram o princípio da não beligerância como base moral do próprio renascer.

Creio que essas razões poderiam ser bem entendidas no Ocidente, graças à sua longa tradição de tolerância em relação à objeção pela prestação de serviço militar. Mesmo dentro do Japão, houve tentativas de remover da constituição o artigo de renúncia à guerra, tentando também, com este propósito, usar as pressões internacionais. Mas tal ato representaria uma traição às vítimas da Ásia e das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Como escritor, não me é difícil prever as suas consequências.

Embora a nossa nova Constituição já tenha meio século, o sentimento de certos cidadãos que defendem a antiga, a qual afirmava um valor absoluto para além de qualquer

princípio de democracia, continua a existir como algo real, e não como uma simples nostalgia, à sombra da nova Constituição. Porém, se o Japão institucionalizasse um princípio diferente da moral que tem guiado o renascer dos últimos cinquenta anos sobre as ruínas de uma mal realizada modernização, esvaziar-se-ia a nossa determinação de instituir o princípio de humanismo universal. Como indivíduo, não posso deixar de alimentar essa ideia.

A grande prosperidade econômica do Japão esconde todos os perigos relacionados à estrutura da economia mundial na sua globalidade e à preservação do ambiente. Também neste sentido acelera a ambiguidade que, ao longo da modernização, tornou-se uma espécie de doença crônica que apresenta sempre novos aspectos.

Isso poderia estar mais óbvio aos olhos críticos do mundo em geral do que dentro do meu país. Por mais paradoxal que possa parecer, assim como os japoneses não perderam a esperança da recuperação, suportando a extrema pobreza que os atingiu no pós-guerra, hoje procura suportar a grande incerteza que desperta do fundo da surpreendente prosperidade que vivem. Poderia soar curioso, mas parece que agora não conseguimos suportar a enorme ânsia do futuro provocada pela nossa excepcional prosperidade atual. E parece que agora está surgindo uma nova realidade na qual a riqueza do Japão adquire um papel cada vez maior quanto ao poder de consumo e de produção na Ásia como um todo.

Eu me considero um escritor que aspira criar uma literatura séria, bem diferente dos romances que refletem a cultura da maioria dos consumidores de Tóquio e das subculturas mundiais. W. H. Auden assim definiu o romancista: “ser justo entre os justos, e sujo entre os sujos, e o seu ponto fraco, se tiver, deve sofrer lentamente todos os erros do Homem (*The Novelist*, p. 12-14). Pergunto-me que tipo de identidade como japonês aspira alguém como eu que, tendo longamente exercido essa profissão de escritor, apropriou-se do “hábito existencial” (servindo-me de palavras de Flannery O’Connor). Talvez seja algo parecido com a definição que George Orwell deu de pessoas que mais amava: “equilibrado”, “humano” e “íntegro”. Estes termos aparentemente simples contrastam nitidamente com aquele “ambíguo” que eu usei. Ao mesmo tempo, existe uma nítida discrepância entre o nosso modo de ser japonês visto do exterior e como nós o vemos do interior.

Espero que Orwell não faça objeção se, para definir a imagem dos japoneses, utilizo a palavra “decente” como sinônimo do francês “*humaniste*”, uma vez que os dois adjetivos têm em comum a acepção de “tolerância” e “humanidade”. No passado, o Japão também teve alguns pioneiros que fizeram de tudo para levar os japoneses a construírem um lado “decente” ou “humanista” de si mesmos. Uma dessas pessoas foi o Professor Kazuo

Watanabe, estudioso de literatura e do pensamento renascentista francês. Enquanto no período imediatamente anterior e ao longo da Segunda Guerra Mundial imperava a loucura nacionalista, Watanabe sonhava sozinho em infundir uma visão humanista ao tradicional sentido japonês do belo e da percepção da natureza, que felizmente não foi ainda completamente desenraizada, ainda que de forma diferente da beleza expressa por Kawabata no seu discurso.

A forma como o Japão tentou se modernizar, adotando como modelo o Ocidente, revelou-se um desastre. Os intelectuais japoneses, com um trabalho que reflete esta situação de forma complexa, tentaram estabelecer profundos pontos de contatos entre o Ocidente e o seu país. Deve ter sido uma empresa árdua, mas também repleta de satisfação. Os estudos de Watanabe sobre François Rabelais representam um dos êxitos mais fecundos do mundo intelectual japonês. Antes da guerra, quando era estudante em Paris, Watanabe confidenciou ao seu orientador a sua ambição de traduzir Rabelais para o japonês. O eminente estudioso francês respondeu ao jovem: “L’entreprise inouïe de la traduction de l’intraduisible Rabelais” (“A empreitada sem precedentes de traduzir o intraduzível Rabelais”). E outro estudioso francês respondeu surpreendido: “Belle entreprise Pantagruelique” (“Uma admirável iniciativa pantagruélica”).

Apesar disso, exatamente no período de piores privações, que se seguiu à guerra e à Ocupação Americana, Watanabe não apenas realizou o seu ambicioso projeto, como, ao mesmo tempo, esforçou-se para enraizar no confuso e desorientado Japão a forma de viver e o pensamento dos humanistas franceses precursores de Rabelais, como dos seus contemporâneos e herdeiros. Eu fui um discípulo de Watanabe na vida e na literatura e, como tal, influenciado por ele de duas maneiras fundamentais. Antes de tudo, na forma de escrever romances. Através das suas traduções de Rabelais, eu apreendi concretamente aquilo que Mikhail Bakhtin teorizava como “o sistema imaginativo do realismo grotesco, ou seja, a cultura do riso”. O que significa a importância dos princípios materiais e físicos, a correspondência entre os vários elementos cósmicos, sociais e físicos, a superação da morte e o sentimento de reencarnação; enfim, o sorriso que subverte as hierarquias estabelecidas.

Esse sistema imaginativo permitiu buscar uma expressão artística que aspira à universalidade para quem, como eu, nasceu e cresceu em uma região periférica, marginal, de uma nação periférica e marginal. Com estes pressupostos, para mim a Ásia não é uma nova potência econômica, mas um lugar que esconde uma eterna pobreza e uma riqueza caótica. Com base em um conjunto de antigas metáforas familiares ainda vitais, eu me sinto próximo de escritores como o coreano Kim Ja Ha, ou os chineses Chon I e Mu Jen. Para mim, a

globalização da literatura funda-se nessas relações concretas. Uma vez me aconteceu de participar de uma greve de fome em favor da liberdade política de um brilhante poeta coreano; e, no momento, estou seriamente preocupado com o destino daqueles talentosos romancistas chineses privados da liberdade de expressão após os acidentes de Tian'anmen.

O professor Watanabe me influenciou também em relação ao conceito de humanismo, que eu considero o espírito da Europa, em se colocar como um todo vivo, assim como se afirma no conceito de romance de Milan Kundera. Baseando-se nas leituras detalhadas de fontes históricas, Watanabe escreveu biografias críticas, sempre tendo como ponto de referência a figura de Rabelais, biografias de personagens como Erasmus e, ainda, mulheres relacionadas com Henrique IV, da rainha Margarida a Gabriela d'Este. Desta forma, ele aspirava infundir nos japoneses a importância da tolerância e os perigos ligados à tendência do homem em ficar escravo das próprias convicções e dos mecanismos das suas próprias ações. Os seus esforços o levaram a se alinhar com aquilo que afirma o filólogo dinamarquês Kristoffer Nyrop: “Quem não protesta contra a guerra se torna cúmplice da guerra”. Na sua tentativa de radicar no Japão o humanismo como verdadeira fonte de pensamento ocidental, Watanabe realizou corajosamente tanto a “*enterprise inouie*” quanto a “*belle enterprise Pantagruelique*”.

Como discípulo do humanismo de Watanabe, espero que o meu trabalho de escritor sirva para curar a dor individual ou mesmo de uma época inteira, seja a daqueles que se expressam por meio das palavras, seja do seu público, como também espero que sirva para sarar as feridas das suas almas. Eu disse que me sinto dividido pela ambiguidade do meu ser japonês. Pois bem, é pela literatura que tenho procurado aliviar essa dor. Foi uma atividade que expressa meus votos para a cura e a recuperação de meus compatriotas que compartilham conosco a língua.

Permitam-me voltar ao argumento pessoal, sobre meu filho Hikari, despertado pelo canto dos pássaros para a música de Bach e Mozart, até conseguir ele mesmo compor. Os seus primeiros e breves trechos musicais parecem conter uma leveza radiante e uma imensa alegria, como o orvalho que reluz sobre as folhas. A palavra “inocência” é composta por “in” e “nocere” e significa “não ferir”. Nesse sentido, a música de meu filho Hikari constituía a profusão natural da inocência do compositor.

À medida que Hikari produzia mais obras, eu, como seu pai, comecei a sentir na sua música “a voz de uma alma triste e gemente”. Apesar da deficiência, graças aos seus esforços constantes, às suas composições, que são o seu “hábito existencial”, ele tem adquirido uma maturidade e uma técnica crescentes, e, ao mesmo tempo, uma profundidade de

conceitos. E isso possibilitou que Hikari descobrisse nas profundezas de seu coração aquele emaranhado de obscura tristeza que até então ele não havia conseguido verbalizar. Acho muito bonita esta “voz de uma alma obscura e gemente”. Expressá-la em música cura Hikari da sua dor, encontrando o caminho para a recuperação. Além disso, as suas músicas são amplamente reconhecidas no meu país como terapêuticas para quem as escuta. É nisso que eu encontro as razões para acreditar no maravilhoso poder curativo da arte.

É uma convicção minha, sem qualquer comprovação, mas como pessoa “fraca” que sou, é que aspiro carregar com dor os “sofrimentos” acumulados durante o século XX por causa da expansão descontrolada da tecnologia. Como homem às margens do mundo, gostaria de continuar buscando perspectivas para oferecer uma cura e uma reconciliação ao gênero humano, junto com uma contribuição, espero, correta e humanista.

Estocolmo, 7 de dezembro de 1994.

## CAPÍTULO 5 CRÍTICA AOS DISCURSOS

*A Beleza do Japão e Eu* é um texto que ilustra, com admirável lucidez, qual é o cerne da sua obra literária, e considero que todos os “ensaios sobre Kawabata” publicados até hoje serão varridos para sempre por este pequeno livro. Na forma como o senhor expõe o seu pensamento há algo de mágico que lhe permite, falando da vacuidade do esforço, do nada, de transmitir a sensação diretamente ao leitor. Contudo, falando do nada, o senhor evoca, pela primeira vez, a sua essência no que é luminoso e portador de vida em termos acessíveis, compreensíveis aos ocidentais<sup>125</sup>.

Mishima Yukio

A literatura japonesa passou por alterações radicais depois da Segunda Guerra Mundial, e entender a natureza dessas mudanças significa considerar o desenvolvimento do contexto histórico-social no qual as obras literárias foram produzidas. Não foi a literatura em si que mudou, mas, sim, a sociedade na qual ela estava inserida.

Uma clara demonstração dessas transformações se encontra na comparação dos discursos dos dois Prêmios Nobel da Literatura, Kawabata Yasunari e Ōe Kenzaburō com suas interações entre perspectivas tradicionais e modernas. A “Beleza” de Kawabata, com sua visão estética particular, e a “Ambiguidade” de Ōe Kenzaburō, com sua visão universal da literatura, representam dois momentos fundamentais da reflexão crítica e de expansão dos horizontes literários do Japão. Podemos afirmar que os dois escritores demarcam os contornos da paisagem literária do longo período Shōwa (1926-1989).

### 5.1 Entre os dois Prêmios Nobel

---

<sup>125</sup> “*Il Bel Giappone in Me* è un testo che illustra, con mirabile lucidità, quale è il fulcro della sua opera letteraria, e ritengo che tutti i saggi su Kawabata finora pubblicati saranno per sempre spazzati via da questo piccolo libro. Nel modo in cui espone il suo pensiero vi è una sorta di magia che le permette, parlando della vanità dello sforzo, o del nulla, d’imporre direttamente la sensazione al lettore. Tuttavia, parlando del nulla, lei ne evoca – ed è la prima volta – l’essenza in ciò che ha di luminoso e apportatore di vita in termini facili, comprensibili agli occidentali”. (KAWABATA; MISHIMA, 2002, p. 175). (Tradução desta Autora).



A ambiguidade apontada por Ōe no seu discurso como uma característica da identidade japonesa contemporânea, mostra o complexo caminho que a literatura japonesa percorreu para se libertar do particularismo e superar o dilema da modernidade sem sacrificar a própria especificidade cultural.

A destruição física do Japão fez com que as poucas certezas que no período Meiji (1868-1912) haviam sido criadas para enfrentar a descontinuidade cultural provocada pela modernização do país se dissolvessem. A guerra afastou o Japão de seu passado da mesma forma que as políticas governamentais o haviam feito após a Restauração Meiji. A derrota e a ocupação se tornaram como feridas na psique nacional, que, separando bruscamente o presente do passado, ameaçavam o que Dennis Washburn chama de “amnésia cultural”:

O termo “amnésia cultural” comporta um sentido negativo. É como se tudo que se perdeu fosse inerentemente bom, necessário, essencial para recuperar. Isto é potencialmente enganoso, pois sugere a existência de uma memória cultural, uma série de imagens e mitos compartilhados que estabelece um sentido comum do sujeito... a amnésia cultural implica uma saudade sentimental, ou nostalgia, por parte das elites sociais cuja ordem é ameaçada pelas mudanças culturais (WASHBURN, 1995, 247)<sup>126</sup>.

Apesar de certas limitações, este conceito oferece uma imagem adequada para entender os desenvolvimentos da narrativa japonesa moderna. A relação da memória com o ato de narrar se tornou um tema central em muitas obras do imediato pós-guerra. O conceito de “amnésia” oferece uma analogia com o dilema do moderno. O relativismo narrativo, a fragmentação da perspectiva e a descentralização do sujeito literário representam extensões particulares, e o profundo sentido de descontinuidade percebido por muitos escritores do imediato pós-guerra levou-os a explorar o problema da memória cultural. (HALBWACHS, 1997)<sup>127</sup>.

Por outro lado, as reformas implantadas pela Ocupação Americana e o processo de democratização surtiram efeitos profundos na geração de intelectuais que se formaram logo depois da guerra<sup>128</sup>. Após o longo período de nacionalismo e xenofobia dos anos militaristas, sob a administração americana, a literatura ressuscitou graças ao fim da censura,

<sup>126</sup> “The term *cultural amnesia* carries with it a negative sense, as though what was lost was inherently good, or necessary, and essential to recover. This is potentially misleading because it suggests the existence of a cultural memory – a set of shared images and myths that establish a common sense of self... cultural amnesia implies a sentimental longing or nostalgia on the part of social elites whose order threatened by cultural change.” (Tradução desta Autora).

<sup>127</sup> É este o caso de autores como Kawabata, que perceberam a guerra e a ocupação como ameaças à extinção da memória cultural do Japão. Segundo a tese de Halbwachs (1997), a memória, mais do que lugar da persistência do passado, seria uma reconstrução seletiva que depende dos interesses e das necessidades do presente. A lembrança individual é mediada pela interseção com quadros de pensamento coletivo.

<sup>128</sup> Para uma leitura exaustiva da história japonesa após 1945, cf. Andrew (1993).

à criação de novas revistas literárias, e à forte demanda de traduções, não apenas de autores europeus, como havia sido antes da guerra, mas também americanos, como Faulkner, Hemingway e Norman Mailer (HALL, 1973, p. 271).

Do ponto de vista dos escritores da época, a devastação simbolizava o fim do passado, mas também um novo início. As obras dos anos 1950 tratavam do absurdo da guerra, dos campos de concentração e das loucuras que a ação instigava nas mentes dos soldados. Outras obras abordavam temas delicados como a espera insuportável da morte dos *kamikazes*, os sofrimentos da derrota e a tragédia da bomba atômica. Os intelectuais formaram uma grande comunidade que se esforçava por entender, a partir da própria experiência pessoal ou da sociedade, as razões que haviam levado à guerra. Em muitos casos, as obras desse período são marcadas pela abordagem introspectiva, às vezes metafísica, outras vezes existencialista.

A corrente literária conhecida como *Sengo-Ha* (Escola do Pós-Guerra) fundava suas raízes na experiência da derrota, do sentimento de vazio que ela deixou e da recuperação que permitiu graças ao fim da censura que estava em vigor desde os anos 1930. Os escritores do pós-guerra perseguiram um caminho contrário ao tomado pelo “Império Japonês” com sua política fanática e agressiva dos anos do conflito mundial. Eles visavam representar uma nova imagem do Japão e de seu povo, reaproximar-se dos vizinhos asiáticos e, ao mesmo tempo, relativizar o papel do “imperador”, a fim de livrar os japoneses do peso opressivo de um sistema político que havia assombrado suas mentes, mesmo em nível subconsciente (ÕE, 1995, p. 75). Suas obras buscavam traçar um novo caminho para a literatura, que devia tratar de questões morais e intelectuais na tentativa de despertar uma nova consciência social e política. Uma visão engajada da literatura, portanto, da qual Õe Kenzaburō considera-se principal herdeiro:

O papel da literatura, à medida que o homem é obviamente um ser histórico, é de criar um modelo de idade contemporânea que compreenda passado e futuro e um modelo humano que viva nessa idade. No Japão, onde a história da literatura se estende por um período de mais de cem anos, existiram poucos homens de letras que, como indivíduos, criaram obras que ultrapassaram seu tempo. Contudo, há apenas um breve período na história da literatura moderna japonesa, um período ao qual nos referimos como “Era do Pós-Guerra”, no qual um grupo de escritores, de uma linha literária precisa, tem claramente providenciado uma idade contemporânea e um modelo humano que habitava naquela época (ÕE, 1995, p. 193)<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> The role of literature – insofar as man is obviously a historical being – is to create a model of a contemporary age which envelops past and future and a human model that lives in that age. In Japan, where the history of modern and contemporary literature spans a period of over a hundred years, there have been a few men of letters who, as individuals have created works which surpass their time. However, it is only for a short period in the history of modern Japanese literature, a period which we refer as the postwar era, that a group of writers, as a definitive literary current, have clearly provided a contemporary age and a human model which inhabited that age.

Entretanto, os autores que já haviam se firmado antes da guerra voltaram a produzir com renovado vigor. Escritores como Tanizaki Jun'ichirō e Kawabata Yasunari publicaram, depois de 1945, os trabalhos interrompidos durante o conflito mundial ou as traduções de obras clássicas como o *Romance de Genji*. Kawabata, em particular, reelaborou o sentimento de perda com a redação de romances dedicados às “coisas belas” do Japão. De fato, nesse período completou o romance *O País das Neves* (1937) e escreveu obras primas como *O Som da Montanha* (1949).

Todavia, em um clima geral em que dominava a recusa dos valores tradicionais japoneses, Kawabata foi identificado pela opinião pública com um passado que o país precisava renegar. Por sua vez, o escritor não sucumbiu às críticas e às pressões da época. E graças a certo estilo de vida solipsista e à maturidade adquirida durante os anos de guerra, longe de se tornar iconoclasta ou renegar seu passado, conseguiu prosseguir no seu caminho. E criou obras nas quais renovava o seu compromisso com a tradição utilizando uma linguagem eloquente que evocava os clássicos:

A realização que eu escrevia em estilo japonês e a determinação a prosseguir as tradições da beleza japonesa não eram uma novidade para mim, mas, talvez, eu tinha que ver as montanhas e os rios do meu país derrotado antes que o resto pudesse desaparecer (*Apud* STARRS, 1998, p. 141)<sup>130</sup>.

Hoje, podemos facilmente reconhecer que os trabalhos do pós-guerra de Kawabata foram fundamentais para reafirmar nacional e internacionalmente a continuidade da estética da beleza, o lado “crisântemo” da cultura japonesa, no momento em que o lado da “espada” parecia desacreditado<sup>131</sup>. Continuando tranquilamente no seu caminho e recusando-se a seguir a tendência do pós-guerra de ataque às tradições, Kawabata conseguiu uma nova estatura intelectual, tornando-se um dos escritores mais representativos do período moderno e o herdeiro da tradição japonesa, como o recebimento do Prêmio Nobel confirma (STARRS, 2002, p. 141).

Nos anos 1960, quando Mishima Yukio (1928-1970) publicava as suas obras mais importantes e Ōe Kenzaburō ingressava na cena literária japonesa, podemos considerar a escola do pós-guerra terminada. Todavia, sua lição foi o baluarte da construção de uma nova narrativa. O mesmo Ōe afirmou que, como escritor que é, engajado na atividade literária com

---

<sup>130</sup> The realization that I wrote in a Japanese style and the determination to continue the traditions of Japanese beauty were not new for me, but perhaps I had to see the mountains and rivers of my country after it had been defeated before everything else could disappear.

<sup>131</sup> Aqui o autor refere-se ao famoso texto da antropóloga americana Ruth Benedict *O Crisântemo e a Espada* (2002) sobre a cultura e os pressupostos ideais que guiam o estilo de vida dos japoneses.

a consciência de que carrega a herança dos escritores do pós-guerra, colocou como princípios-guia de seu trabalho a “relativização” da cultura baseada no imperador, a memória histórica, a descoberta da cultura das regiões periféricas do mundo, como a de Okinawa, e o trabalho de autores marginais que compartilham seus mesmos valores, como o poeta Kim Chi Ha (ÕE, 1995, p. 210).

Depois do otimismo que acompanhou a nova Constituição de 1947, os eventos inquietantes da Guerra de Coreia (1950) e o incidente de Atoll de Bikini (1958)<sup>132</sup> foram acolhidos com o fortalecimento dos movimentos pela paz e antinucleares e com as demonstrações contra o ANPO (Pacto de Segurança Estados Unidos-Japão) de 1960.

Como consequência da perda de confiança na política e da inquietação social que levaram o mundo literário a um momento de desorientação, surgiu um novo grupo de jovens escritores conhecidos como os “introvertidos”, que se interrogavam sobre a “sociedade democrática”, praticamente imposta pelo aliado americano. Recusando o estilo abstrato, experimental e engajado da geração anterior, esse grupo explorava temas mais universais e as problemáticas da vida contemporânea, como as transformações na família nuclear e sua desagregação. Uma geração de introvertidos, porque compreendeu que as necessidades haviam mudado sutilmente. Havia chegado uma nova sociedade de massa, tecnocrática, no momento em que os velhos escritores discutiam ainda sobre o “sujeito moderno” do século passado, mas que agora se encontrava inserido no contexto de uma sociedade democrática com uma forte influência americana.

Durante os anos 1970, o indivíduo deixou de ser dominado pelo poder disseminado na rede de estruturas sufocantes de controle social e os escritores se dedicaram a traçar os contornos já mais incertos do “eu”<sup>133</sup>. Ao mesmo tempo, o crescimento econômico acelerado e a estabilidade política proporcionaram ao país uma nova energia criativa e a rearticulação da própria identidade cultural. Os valores que haviam sido renegados durante a década de 1940 voltaram a ganhar importância<sup>134</sup> junto com um novo tipo de nacionalismo. Nesse nacionalismo, os atributos culturais clássicos foram utilizados para rearticular noções

---

<sup>132</sup> Também conhecido como *Atol de Bikini*, é um atol desabitado de 6 km<sup>2</sup> localizado na Micronésia, no Oceano Pacífico, que foi parte do programa de testes nucleares desenvolvido pelos Estados Unidos, após ser invadido durante a 2ª Guerra Mundial.

<sup>133</sup> Com a ascensão da sociedade consumista iniciada nos anos 1950, começaram a surgir tendências hedonistas e individualistas com traços que ameaçavam uma sociedade integrada como a japonesa como efeito da desagregação dos vínculos comunitários e o retiro na esfera privada (GOMARASCA, 1996, p. 14-15).

<sup>134</sup> Consideramos, por exemplo, a retomada dos estudos do antropólogo Yanagita Kunio (1875-1962), dos filósofos Nishida Kitarō (1870-1945) e Watsuji Tetsutarō (1889-1960).

de uma sensibilidade japonesa única e moderna e os traços distintivos da etnia do povo japonês colocados como base de uma identidade racial e cultural<sup>135</sup>.

Os tempos mudaram. Mishima Yukio será o último a escrever sobre o mal absoluto e sobre os demônios que assombraram a geração do pós-guerra. A sua morte, em 25 de novembro de 1970, em nome da tradição desaparecida com a derrota, reabriu uma ferida profunda na sociedade japonesa, mas, ao mesmo tempo, representou o fim de uma época:

O suicídio de Mishima é um incidente difícil de eliminar da nossa memória, algo que ele mesmo aparentemente esperava afirmar, pois parece que deixou atrás um fantasma terrível, o qual surge toda vez que o Japão encontra uma crise política. Esta é uma das razões porque eu aponto 1970 como o ano em que as cortinas se fecharam sobre a literatura do pós-guerra (ŌE, 1995, p.76-77)<sup>136</sup>.

No mesmo ensaio, Ōe Kenzaburo expressava a suspeita de que a literatura japonesa estivesse entrando em um processo de decadência, e que a corrente literária definida no início do século como *Jun Bungaku* (Literatura Pura), ou seja, a alta literatura, seja de um ponto de vista estilístico, dos conteúdos e dos valores nela expressos, estivesse destinada a se extinguir.

A crise petrolífera de 1973 freou o crescimento acelerado do Japão, mas, ao mesmo tempo, o país assistiu ao florescimento de uma cultura de massa caracterizada pela combinação entre literatura e outros meios midiáticos. Nos anos 1980, a literatura se tornou um produto cultural como qualquer outro, definitivamente ancorado à cultura *pop*, junto com o mangá e aos animes. O sucesso de autores como Haruki Murakami (1949) e Yoshimoto Banana (1964) alimenta a indústria editorial, enquanto os velhos autores sempre menos lidos os dispensam como parte da subcultura japonesa e, assim como esta, destinados a desaparecer (ŌE, 1995, p. 49-50).

No início de 1990, o crítico Masao Miyoshi afirmava que, no Japão, ”a literatura havia completado seu curso e que a literatura moderna no Japão foi “inventada como parte de um programa de construção nacional” (1991, p. 233)<sup>137</sup>. Com o sucesso econômico, o Japão, sob muitos aspectos, assemelhava-se ao resto dos países industrializados. E a literatura

<sup>135</sup> Este fenômeno é conhecido como *Nihonjinron* (日本人論), ou discurso sobre a unicidade japonesa. Refere-se a certo tipo de publicações, a uma apresentação visual e a palestras que foram produzidas, sobretudo, no mundo acadêmico, nas universidades e nas escolas e que se concentra na defesa dos aspectos únicos e excepcionais do povo japonês. Para um estudo detalhado, cf. Dale (2011).

<sup>136</sup> “Mishima’s suicide is an incident that is hard to erase from one’s memory, something he himself apparently hoped to ensure, since he seems to have left behind a baleful ghost appears whenever Japan encounters a political crises. This is one of the reasons why I set 1970 as the year in which the curtain came down on postwar literature.” (Tradução desta Autora).

<sup>137</sup> “literature... has run its course by now... invented as a part of the nation-building program.” (Tradução desta Autora).

japonesa se tornou dispersa e desnaturada, contaminada por outras formas de expressão social e de trocas (MIYOSHI, 11191, p. 233).

Antes da queda do Muro de Berlim, novas realidades culturais emergiram da tensão bipolar típica da época da Guerra Fria. Como o crítico Miyoshi afirmou em outro contexto, a época de hoje é caracterizada pelos elementos “transnacionais” (MIYOSHI 1993, p. 747) e por uma literatura de escritores altamente conscientes do tédio e da esterilidade da sociedade de massa (MIYOSHI, 1991, p. 233-234).

O único escritor contemporâneo que Miyoshi aprecia é Ōe Kenzaburō, um dos “poucos modernistas determinados que continuam o seu exame crítico do sujeito e da sociedade com inexorável profundidade” (1991, p. 26)<sup>138</sup>. Ōe é um dos poucos escritores japoneses a produzir uma “literature of critical opposition”, afirma Miyoshi, e parece que às vezes suas obras são a única consciência crítica do Japão de hoje (MIYOSHI, 1991, p. 22-26).

O Prêmio Nobel de 1994 recompensa uma obra essencial da literatura japonesa. Todavia, a ambiguidade, com a qual Ōe decidiu definir a situação contemporânea dos intelectuais de seu país, mostra que o tempo das expectativas exóticas da literatura japonesa acabou. Não há um adjetivo específico para definir a complexidade da cultura japonesa, e, portanto, ela se torna inevitavelmente aberta ao contexto mundial.

## 5.1 A BELEZA E A AMBIGUIDADE

Vinte e seis anos separam os dois Prêmios Nobel da literatura japonesa. Um período aparentemente muito curto, mas que demarcou uma mudança significativa nas gerações literárias japonesas.

No discurso pronunciado em Estocolmo em 1994, o escritor Ōe Kenzaburō tentou claramente diferenciar a própria obra literária de seu predecessor Kawabata Yasunari (1899-1972), alinhando seu trabalho com a tradição literária do pós-guerra e criticando a ambiguidade de Kawabata, já a partir da escolha do título de seu pronunciamento de 1968:

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 (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

---

<sup>138</sup> “few determines modernists... who continues their critical examination of self and society with unrelenting thoroughness.” (Tradução desta Autora).

Õe distanciou-se de seu colega escolhendo, ao contrário, substituir o adjetivo “belo” (*utsukushii*) do título de Kawabata por “ambíguo” (*aimaina*) e intitulou assim o próprio discurso: *A Ambiguidade do Japão e Eu* (*Aimaina Nihon no Watakushi*).

Citar Kawabata e ao mesmo tempo corrigi-lo foi um golpe de mestre simbólico, como escreveu Giorgio Amitrano. Tal gesto significava prestar uma homenagem ao único escritor japonês a ser premiado com o Nobel e, ao mesmo tempo, diferenciar-se dele (AMITRANO, 2003, p. 425).

Hoje, podemos observar como a “autoproclamada” ambiguidade de Õe foi um expediente retórico que, de fato, enfatiza o seu distanciamento da noção que ele mesmo descreve como certa “doença crônica” do povo japonês, o qual vive ainda o dilema da modernização: “O que eu chamo nesta ocasião de “ambiguidade” do Japão é aquela espécie de doença crônica que prevaleceu durante o processo de modernização” (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

No seu discurso, Õe aponta dois diferentes níveis de ambiguidade em Kawabata. No primeiro, ele utiliza o termo *vague* como tradução da palavra *aimaina* em japonês, com uma acepção positiva, para indicar a escolha corajosa de Kawabata de confessar sua fé na filosofia Zen e seu fascínio por uma concepção de arte, peculiarmente japonesa, que lhe permitiu se distanciar do niilismo ocidental, enviando, desta forma, uma mensagem positiva para o mundo:

(...) colocando-se dentro da corrente de pensamento Zen e da sensibilidade estética do mundo clássico oriental, Kawabata ressalta ao mesmo tempo a própria distância do niilismo, e com estes instrumentos se dirige às gerações futuras nas quais Alfred Nobel tinha colocado tanta confiança e expectativa (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

Ao contrário, como intelectual, Õe declara a própria afinidade com W. B. Yeats e William Blake mais do que com a tradição esotérica e filosófica elogiada por Kawabata:

(...) francamente, eu me sinto mais próximo espiritualmente do poeta irlandês William Butler Yeats – que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura há 71 anos, quando tinha a mesma idade minha –, do que do meu compatriota que subiu neste pódio 26 anos atrás. Naturalmente eu não pretendo me colocar no mesmo nível de Yeats, nem me comparar àquele gênio poético. Considero-me apenas um humilde discípulo seu de uma terra tão distante, e compartilho o que escreveu sobre ele William Blake, cujos trabalhos foram recuperados por Yeats neste século: “Através da Europa e da Ásia até a China e o Japão como relâmpagos” (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

No discurso de Õe, a ambiguidade refere-se apenas à ambivalência que o escritor indica como a causa da maioria dos problemas políticos e sociais do Japão. Todavia, nós nos perguntamos se este termo elusivo, demasiado impreciso para ser considerado um valor ético,

e excessivamente incerto para ser tido como uma categoria de pensamento, pode possivelmente incluir, também, a característica considerada por muitos estudiosos como um dos elementos fundamentais da poética de Kawabata, um de seus aspectos mais requintados.

O ensaio de Cécile Sakai *Kawabata, le Clair-Obscur (Kawabata, o Claro-Obscuro, 2001)*<sup>139</sup> aponta a ambiguidade como um elemento-chave para um estudo crítico sobre o autor. Kawabata é um dos poucos escritores da literatura mundial que conseguiu transformar a ambiguidade em um elemento coesivo, utilizar a imprecisão para estabelecer a coerência, e construir uma sólida estrutura para evitar a fragmentação.

A ambiguidade de Kawabata constitui um sistema, pelo fato de responder a uma organização, voluntária e involuntária, da forma de expressão da obra. “A essência comum dessa ambiguidade é o fato de que ela afeta o significado da mensagem abrindo-se a uma polissemia que conduz naturalmente o leitor a escolher a ‘sua’ leitura” da obra, uma entre as múltiplas que lhe são oferecidas (SAKAI, 2001, p. 143)<sup>140</sup>.

Certamente, a realidade da obra de Kawabata e também sua biografia são governadas pela noção do equívoco, da ambiguidade, traços mais evidentes da sua genialidade. Esta é com certeza a impressão que extraímos da leitura da sua obra, sobretudo dos contos *Tenohira no Shōsetsu (Contos da Palma da Mão)* (SHIMON, 2000), que Kawabata mesmo considerava a quintessência da sua arte e que produziu ao longo de toda sua existência. O aspecto enigmático desses contos curtos nos conduz inevitavelmente a conhecer aquela particular “poética da tensão”, que associa ao princípio da elipse narrativa uma abundância de imagens retóricas e temáticas (SAKAI, 1999, p. 387-394).

Um exemplo famoso é o *Frágil Recipiente* (弱い四谷, 1924), em que o deslocamento temático entre a primeira e a segunda parte cria uma descontinuidade repentina, e nós somos levados a interpretar o significado do sonho. Através da metáfora da estátua da *Kannon* despedaçada, o autor associa a imagem do “frágil recipiente” à garota que ele ama e expressa sua ideia de amor como destruição da pureza de uma jovem.

Os *Contos da Palma da Mão* surgiram no clima de experimentações literárias dos anos 1920 que se propunham a renovar a literatura japonesa por meio de uma escrita fundada no impacto perceptivo que era transmitido na página sem a mediação da reflexão, como uma improvisada identidade entre sujeito e objeto. A metáfora, a onomatopeia, a associação de

<sup>139</sup> Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

<sup>140</sup> “L’ambiguïté chez Kawabata constitue un système, en ce qu’elle répond à une organisation volontaire et involontaire du mode d’expression de l’oeuvre... L’essence commune de cette ambiguïté est qu’elle affecte la signification du message en l’ouvrant sur une polysémie que conduit naturellement le lecteur à choisir sa lecture de l’oeuvre, une parmi les multiples qui s’offrent à lui.” (Tradução desta Autora).



imagens vívidas são os primeiros recursos usados por esse grupo de autores aos quais se associou Kawabata. Um conto exemplar, neste sentido, é “A Rocha Escorregadia” (すべり岩 -*Suberi Iwa*, 1925), ambientado nas termas de Yoshina, que trata de uma grande rocha preta imersa nas águas termais e que a superstição local acredita poder engravidar uma mulher que escorregue dela (KAWABATA, 2008a, p. 91-94). Na parte central do conto, aparece no alto do penhasco “um sapo branco agarrado na rocha escorregadia”. Conta-se que “abraçada na rocha, uma mulher soltou as mãos. Levantou os calcanhares. Escorregou vagarosamente. A água quente da piscina dava uma gargalhada amarela” (*Ibid.*). A primeira metáfora, a do sapo branco, refere-se à mulher que faz o rito propiciador. O forte contraste cromático entre o branco do corpo nu e a rocha preta é um exemplo do exercício perceptivo da *Shinkankakuha*. A risada amarela da água refere-se ao barulho provocado pela queda da mulher na água e à ironia sobre essa mulher, vítima da superstição.

Mas qual é a validade da noção de ambiguidade, qual é seu campo de investigação na língua japonesa?

O termo mais próximo é o adjetivo *aimai*, que, segundo o dicionário japonês *Kōjien*, designa “o que é obscuro, equívoco, incerto, evasivo”. Ser ambíguo é geralmente traduzido como *aimaina*, mas as pessoas usam este termo com uma grande extensão de significados que incluem “vago, obscuro, equívoco, dúbio, duplo, incerto, indefinido” e assim por diante. Presente na língua chinesa desde o século III com o sentido de obscuridade, em um texto do exegeta confuciano He Yan (190-249 d. C.), a sua primeira aparição na língua japonesa remonta à época Heian (794-1185), na obra *Honchō Monzui* (本朝文粹 *Wen Sui Japonês*, 1060?), uma compilação de poesias e textos em estilo chinês do erudito da corte Fujiwara no Akihira (藤原明衡 989-1066)<sup>141</sup>. O ideograma *ai* (曖) significa “obscuridade” e a ação de encobertar; *mai* (昧) designa também a obscuridade, a indeterminação. Observamos, portanto, certa redundância no composto *aimai*. Aqui, todavia, o termo “obscuro” é empregado segundo a sua acepção figurativa, literária, muito diferente do conceito estético ligado à obscuridade, à sombra, como foi utilizado por Tanizaki no seu ensaio estético em *In ei Raisan* (陰翳礼讃 *Elogio da Sombra*, 1933)<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> Cf. *Nihon Kokugo Daijiten*, ed. Shogakkan, 20 vol., 1972-1976.

<sup>142</sup> Cf. TANIZAKI, Jun'ichirō. 2007. *Em louvor da sombra*. Nesse ensaio, Tanizaki, após ter analisado a relação entre modernidade e ocidentalização, faz uma contraposição entre a sombra do período clássico e a luz (elétrica, produto do Ocidente), explicando desta forma sua escolha de uma linguagem que sugere, mais do que diz explicitamente, utilizando um jogo de *ambiguidades*.

*Aimai* é um conceito bastante comum e, de certa forma, caracteriza a cultura japonesa, portanto, é preciso usá-lo com cuidado para não incorrer em uma interpretação generalizante<sup>143</sup>.

Segundo Coyaud (1985), não há ambiguidade em si na língua japonesa, como não existe expressão ambígua se uma frase se insere em um contexto preciso, em uma situação de enunciação determinada. Se esta última faltar, de fato, a ambiguidade pode interferir em todos os níveis, em particular nas expressões elípticas. É o caso da poesia clássica em que a brevidade, a omissão e a leveza pertencem incontestavelmente aos cânones formulados pela cultura japonesa (*Apud.* SAKAI, 2001, p. 22-23). Uma das figuras preferidas da poesia clássica é, de fato, a elipse, isto é, a tendência a expressar-se subtraindo mais do que acrescentando elementos à narrativa, a sugerir mais que analisar. O segredo encontra-se em deixar uns espaços brancos na composição, de onde surge a poesia.

Há em tudo isto uma busca de um fim intuitivo, de uma verdade alcançável além das palavras, que a literatura consegue expressar da mesma forma do *sumie*, a antiga técnica da pintura de quina:

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 Douxin<sup>144</sup>; 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” (*A Beleza do Japão e Eu*).

O efeito de incompletude é também fonte de ambiguidade, como se observa claramente na forma breve de poesia japonesa conhecida como *haiku*<sup>145</sup>:

春なれや	É primavera
名もなき山も	mesmo a montanha sem nome
薄霞	para a neblina sutil <sup>146</sup>

<sup>143</sup> Além dos aspectos linguísticos e estéticos, de fato, há outras utilizações do termo que vão da conotação positiva de *aimai* como uma virtude do povo japonês, até um traço social de não comunicação dos japoneses, que pode criar não poucas confusões (DAVIE; IKENO, 2007).

<sup>144</sup> O pintor chinês Jin Dongxin (1687-1768), conhecido também como Jin Nong, foi calígrafo e poeta. Formado sob a orientação 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.

<sup>145</sup> Cf. p. 66. Um estudo extensivo sobre o haikai encontra-se em Franchetti (1996), *Haikai – Antologia e História*. São Paulo: Editora Unicamp.

No século XX, essa tradição transmitiu-se também à narrativa quando surgiu uma gama de romances que se desenvolviam entre dois polos:

o da precisão e da transmissão unilateral dos sentidos e, de outro lado, o da ambiguidade e da determinação dos sentidos através da interpretação do receptor; o romance narrativo clássico, realista e até mesmo hiperrealista, de um lado, e o romance experimental, passando pela narrativa da prosa poética. Kawabata era consciente desta problemática e a assumiu de certa forma (SAKAI, 2001, p. 23)<sup>147</sup>.

Portanto, é como uma forma de *homenagem* que Ōe menciona a ambiguidade no discurso de Kawabata. Já em 1960, o escritor havia analisado em um curto mas competente artigo, as características estilísticas de seu predecessor. Intitulado *Kawabata Yasunari no Bunshō no Tagisei* (川端康成の文章の多義性 *A Polissemia Textual em Kawabata Yasunari*), este estudo descreve as características da prosa “mais problemática” da literatura japonesa, apontando precisamente as indecisões de sentido provocadas pelo emprego fluido da língua japonesa, em particular das partículas *ga* e *wa* (HATORI, 1990, p. 42-45). Ōe enfatizava também a importância do ritmo da escansão prosódica nas frases de Kawabata, que cria um lirismo particular, antes de conectar estes aspectos à literatura clássica da qual ele e seus contemporâneos procuravam se distanciar por meio da criação de um estilo racional, exato, enfim moderno (HATORI, 1990, p. 43).

Em 1994, Ōe absolveu, em parte, Kawabata da acusação de ambiguidade mudando o sentido da palavra “ambivalente” para “vago”, e ressaltando o aspecto poético da obra do colega, mais do que o seu significado político:

Uso a palavra “vago” como equivalente do termo japonês *aimaina*, uma palavra aberta a várias interpretações. O tipo de “vacuidade” adotada, creio que de propósito, por Kawabata, já é implícita no título e estritamente relacionada com a função da partícula *no* (literalmente *of*) que liga “eu” e “a beleza do Japão”... Através desse título, Kawabata insere um misticismo totalmente particular, japonês, difundido também, em geral, na filosofia oriental (*A ambiguidade do Japão e Eu*).

Todavia, o título *Utsukushii Nihon no Watakushi* (*A Beleza do Japão e Eu*), contendo o artigo determinativo *no* que liga formalmente o sintagma “Belo Japão” com “Eu”, não deixa de ser problemático. Isso porque, sem alguma justificativa lógica dada pelo autor na época, ainda hoje gostaríamos de entender se o “eu” de Kawabata pertence a esse Japão belo

<sup>146</sup> “*Haru nare ya/ namo naki yama mo/ usugasumi*” (PASQUALOTTO, 1992, p. 110).

<sup>147</sup> “celui de l'exatidute et de la transmission unilatérale du sens, et, à l'autre bout, celui de l'ambiguïté e de la détermination du sens par l'interprétation du récepteur, du roman narratif de facture classique, réaliste voire hyperréaliste, au Roman expérimental, em passant par le récit de prose poétique.” (Tradução desta Autora).

(*Eu do meu Belo Japão*) ou se se tratava de um tipo de aposição como a expressa a tradução inglesa de E. G. Seidensticker, *Japan, The Beautiful and Myself*.

Não é possível determinar, e, paradoxalmente, o mesmo Ōe, escolhendo fazer uma paródia do título do colega, ou seja, simulando uma sintaxe fonte de ambiguidades, parece colocar-se, ele mesmo, na linha da mesma ambiguidade, como um efeito de um espelho duplo. Este mimetismo afeta inclusive as modalidades internas dos dois discursos: Kawabata compõe uma coletânea de citações extraídas da obra poética de monges budistas, especialmente Zen, enquanto Ōe se volta para o Ocidente, durante um percurso sobre o mundo humanista que vai de Selma Lagerloff até Orwel, via Mark Twain e Yeats.

É claro, todavia, como veremos mais adiante, que, quando Ōe Kenzaburō fala da própria ambiguidade e a do Japão moderno, adota o ponto de vista da filosofia política, muito distante, portanto, do jogo de reflexão que ele instaura com Kawabata. Em segundo lugar, o discurso de Ōe subentende duas questões constantemente repetidas e sempre associadas: tradição ou modernidade? Japão ou Ocidente?

No caso de Kawabata, a questão é muito complexa. Se limitarmos a palavra *modernidade* ao seu sentido histórico-literário, Kawabata conheceu um período moderno. Foi um dos maiores expoentes da *Shinkankakuha*, um movimento de vanguarda dos anos 1920 que punha no centro da própria pesquisa literária a representação da realidade através da pura sensação. Tratava-se de uma experimentação importante que extraía da tradição mais antiga a matéria necessária para criar uma forma completamente nova de narrar. E, deste ponto de vista, Kawabata foi um moderno.

Contudo, toda sua obra não pertence a uma modernidade abstrata, *a priori*, como pretenderia um dos mais recentes críticos ocidentais D. Washburn. Washburn, de fato, coloca decisivamente Kawabata ao lado dos modernos, enfatizando a descontinuidade e a abstração do presente nos romances *O País das Neves* e *O Som da Montanha*. Isso em contraste com as leituras realistas dessas obras (MIYOSHI, 1974; KEENE, 1984), mas associadas à ausência, ou à erosão da memória pessoal e cultural, que constituiria outro dos sintomas da modernidade:

Kawabata se tornou rapidamente uma figura famosa no mundo literário e parece que cultivava a imagem de um escritor que defende os valores antigos. Embora não possamos negar que fosse cultivado nos clássicos da época Heian, a imagem de Kawabata como algum guardião da tradição cultural não deveria permitir de ocultar o fato de que o seu uso da tradição foi autoconsciente e, portanto, uma indicação da

sua consciência do abismo existente entre passado e presente... Com certeza, os aspectos clássicos de *Yukiguni* são logo evidentes (WASHBURN, 1995, p. 260)<sup>148</sup>.

O famoso *incipit* d'*O País das Neves*: “*Kokkyō no nagai tonneru o nukeru to yukiguni de atta. Yoru no soko ga shiroku natta*” (“国境の恩得るを抜けると雪国であった。よるのそこが白くなった” “Atravessava-se um longo túnel e lá estava o País das Neves. A noite assumiu um fundo branco”<sup>149</sup>) mostra claramente a técnica artística de Kawabata. O distanciamento cultural da cidade e o isolamento descritos em *O País das Neves*, um lugar aparentemente congelado no tempo, compõem uma paisagem poética na qual o protagonista Shimamura pode se refugiar afastando-se do mundo moderno. Segundo Washburn, em *Yukiguni* há muitos outros elementos, também, como a fragmentação das imagens, a forma de abordar o tempo, o minimalismo e o fluxo de consciência, que remetem claramente à lição do modernismo como ideologia estética assimilada por Kawabata (1995, p. 264).

Uma ideia certamente cativante, cuja perspectiva geral levanta, todavia, alguns problemas, não considera fatores pessoais e, ademais, se baseia sobre uma concepção a-histórica da modernidade<sup>150</sup>. Por outro lado, temos que lembrar a existência de muitas teses que colocam definitivamente Kawabata do lado da tradição literária japonesa<sup>151</sup>. Edward Seidensticker, seu principal tradutor em língua inglesa, por exemplo, ressalta a concisão e o uso de imagens contrastantes na escrita do autor que o conectariam definitivamente à tradição do *renga* (連歌)<sup>152</sup>:

Kawabata foi relacionado, acho que corretamente, à corrente literária que remonta aos mestres Zen do século XVII. Os *haiku* são poemas curtos de dezessete sílabas que buscam transmitir uma consciência improvisa da beleza unindo termos opostos

<sup>148</sup> “Kawabata rapidly became an influential figure in the literary establishment, and he seemed to cultivate the image of the master writer who was a defender of older cultural values. I do not mean to discount the fact that he was extremely well versed on the classics of the Heian period, but the image of Kawabata as somehow maintaining cultural traditions should not be allowed to obscure the fact that his use of the tradition was self conscious and thus an indication of his awareness of the gulf between the past and the present. Certainly on the surface the classical aspects of *Yukiguni* are readily apparent.” (Tradução desta Autora).

<sup>149</sup> Tradução de Neide Hissae Nagae (2004. *O País das Neves*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 9).

<sup>150</sup> Esta leitura, de fato, não considera as críticas crescentes dos escritores japoneses dos anos 1930 em relação às grandes narrativas do Ocidente moderno. (Cf. SUTER, 2008, p. 23).

<sup>151</sup> Cf. Keene (1996) e Rimer (1974).

<sup>152</sup> O *renga* (lit. poesia em sucessão) é um tipo de poesia coletiva que se desenvolveu no período Kamakura-Muromachi (séculos XII-XVI). Sua estrutura prevê um *ku* (句 – hemistíquio) de dezessete sílabas (5-7-5) composto por um poeta ao qual outro poeta se junta com um hemistíquio de quatorze sílabas (7-7). Na forma canônica, esta alternância ocorre em um total de cem *ku* (*hyakuin*), embora existam variações. Cf. Kato, 1979, p. 293-298.

ou incôgruos. Assim, o *haiku* clássico funde tipicamente o movimento com a estase. Kawabata confia profundamente na mistura dos sentidos<sup>153</sup>.

Para Kawabata, a invocação dos clássicos como suas principais referências foi consciente, uma vez que, já nos anos 1920, o autor distinguia claramente seu ideal de “narrativa por associações” da vanguarda ocidental, pois ele achava que esta última negava o real, ou o mundo natural:

Gosto de escrever seguindo o fluxo das associações que surge enquanto escrevo... Joyce, Woolf, Proust, e também Faulkner, tem produzido também uma literatura de associações e memórias. Todavia, eu sinto que o tipo de romance “psicológico” reflete as enfermidades, as corrupções e os desarranjos mentais da época moderna, em forte contraste com os clássicos sólidos e equilibrados dos tempos antigos (UEDA, 1977, p. 208)<sup>154</sup>.

A afirmação de Kawabata se explica se considerarmos sua relação com o movimento literário que, a partir dos anos 1920, levou os intelectuais japoneses a uma crítica da modernidade ocidental que se baseava no sentimento geral da distância cultural e geográfica do Ocidente e o consequente “retorno ao Japão”<sup>155</sup>. Esta recusa do elemento ocidental e a valorização do elemento japonês nas artes e na literatura não eram incomuns à geração de Kawabata. Nós vimos como muitos de seus contemporâneos percebiam que o Japão havia se tornado excessivamente ocidentalizado. Como outros, Kawabata, também, procurou encontrar na tradição japonesa anterior ao ingresso do materialismo e do racionalismo ocidentais uma superioridade espiritual como compensação pela inferioridade tecnológica japonesa. O percurso seguido pelo autor, todavia, não foi o de absorver passivamente as formas literárias da tradição, mas de iniciar uma evolução pessoal estética e literária. Este sentimento se tornou muito mais intenso e urgente depois da Segunda Guerra Mundial, diante da destruição e da desorientação do país:

A derrota da guerra me afundou em uma solidão desesperada. Parecia que fiz de mim um morto. Sentindo que os meus ossos eram molhados pelas chuvas de outono e enterrados sob as folhas secas da terra natal do Japão, tive a sensação de que as emoções provadas pelos antepassados pudessem ser ressuscitadas. Do momento em que eu me separei da vida secular e me desinteressei por qualquer aspecto da

<sup>153</sup> Cf. “Introdução” a *Snow Country*, de Edward Seidensticker (In: KAWABATA, 1996, p. VI): “Kawabata has been put, I think rightly, in a literary line that can be traced back to seventeenth-century haiku masters. Haiku are tiny seventeenth-syllable poems that seek to convey a sudden awareness of beauty by mating of opposite or incongruous terms. Thus the classical haiku characteristically fuses motion and stillness. Similarly Kawabata relies heavily on mingling of the senses.” (Tradução desta Autora).

<sup>154</sup> “I like to write with the flow of associations, which emerge one after another as I write on... Joyce, Woolf, Proust, and even Faulkner have also produced a literature of association and memories. But I have always felt that their kind of psychological novel reflects the infirmities, corruptions, and derangements of the modern age, in sharp contrast to the solid, well-balanced classics of older times.” (Tradução desta Autora).

<sup>155</sup> Cf. título 1.5 desta tese.

sociedade, tenho a sensação de que se consolidaram dentro de mim uma consciência e um desejo novos: a consciência de ser um escritor de estilo japonês e o desejo de levar adiante a tradição herdada da estética japonesa, o que não é novo para mim<sup>156</sup> (KYZ, 1986-33, p. 268).

Segundo Nina Cornyez, a caracterização de Kawabata como prolongamento da tradição deveria levar em conta o fato de que o escritor foi também influenciado pelos assuntos e debates contemporâneos. A natureza indeterminada ou hiperdeterminada da decomposição fragmentária de Kawabata em relação às convenções literárias japonesas são visivelmente modernas e modernistas. Todavia, certa estética simbolista, as preocupações formais, as referências à tradição literária de época Heian e Edo (1600-1868), e a técnica de reunir imagens e episódios escritos em forma separada para compor um romance, remetem claramente a uma inspiração nos cânones literários clássicos, embora revisitados de forma original (2007, p. 16).

As referências de Kawabata às convenções nunca são uma recapitulação das mesmas, mas resultam completamente modernistas na sua recolocação de significantes da tradição em contextos novos e não tradicionais... podemos facilmente caracterizar o projeto literário de Kawabata como algo que avança enquanto olha para trás, ou que incorpora e combina significantes da pré-modernidade em busca de inovação e originalidade (CORNYEZ, 2007, p. 18)<sup>157</sup>.

De acordo com estas considerações, as obras de Kawabata expressam a realidade por meio das sensações perceptivas: uma mulher é descrita pelo contraste entre os cabelos pretos e a pele cândida, pela sua voz e pelo toque das mãos. Os contrastes estão sempre presentes, nos contos como nos romances: “Talvez pelo raiar do sol, o brilho da neve no espelho era mais intenso, como se ela queimasse gelada. Acompanhando esse movimento, o cabelo da mulher que sobressaía no reflexo da neve também intensificou o preto, que brilhava lilás”(KAWABATA, 2004, p. 46).

No primeiro número da revista *Bungei Jidai* (Época Literária, 1924) Kawabata já procurava um “novo método para a literatura japonesa” inspirado nas convenções literárias clássicas. E mostrava um claro sinal de querer construir uma estética literária original quando

---

<sup>156</sup> “敗戦は私にもいささかそれに通じる凄寥 をふくめさせた。私は自分を死んだものともしたやうであつた。自分の骨が日本のふるさとの時雨に濡れ、日本のふるさとの落葉に埋もれるのを感じながら、古人のあはれに息ずいたやうであつた。。。しかし現代的な生涯の涯がほとんど至つたとし、世相てきな興味がほとんど薄れたとしたところから、私にも自覚と願望とは固まつたやうである。日本風な作家であるといふじかく、日本の美の伝統を継がうという願望、私には新たなことではないが” (KYZ, 1986-33, p. 268).

<sup>157</sup> Kawabata’s references to convention are never recapitulations of the same, but toughly modernist in their redeployment of signifiers of tradition in innovative and non-traditional contexts... one can easily characterize “Kawabata’s literary project as one that moved forward while gazing backwards – or one that incorporated and combined signifiers of pre-modernity in a quest for innovation and originality.” (Tradução desta Autora).

afirma acreditar que a posição ocupada pelas religiões no passado seria hoje ocupada pelas belas letras<sup>158</sup>.

Ademais, desde o início da sua carreira observamos seu fascínio pelas tradições orientais e uma abordagem espiritual em relação à arte:

Creio que os clássicos orientais, sobretudo os livros sagrados budistas, sejam a literatura maior do mundo. Tenho muito respeito pelos *sūtra*<sup>159</sup>, não tanto como leituras de ensinamentos religiosos, mas, sobretudo, como fantasia literária. Venero os *sūtra* não pelos seus ensinamentos, mas como visões literárias... Recebi o batismo da literatura moderna e tenho eu mesmo a imitado, mas, basicamente, eu sou oriental e por quinze anos nunca perdi de vista minhas posturas (KEENE, 1986, p. 807)<sup>160</sup>.

Ele não julga a religião como uma tábua de salvação, pois ela não é considerada superior à poesia.

No famoso ensaio *Jojōka* (叙情歌 *Lírica*, 1934), o autor reafirma esta convicção por meio das palavras da protagonista: “Acho que não existe neste mundo uma fábula na qual tenha sido tecido um sonho tão maravilhoso como o ensinamento da reencarnação da alma. Estou convencida de que seja a mais bonita lírica de amor que o homem já tenha composto” (KYZ, 1969, p. 360)<sup>161</sup>.

Se os textos sagrados budistas são cantos espirituais e expressão de uma entidade fascinante, como ele afirma em *Jojōka*, a religião é apenas um conforto para a existência humana. Todavia, os *sūtra* budistas, as mais antigas líricas orientais, são as melhores obras literárias.

No ensaio *Matsugo no Me* (末期の目 – *Os Olhos nos Últimos Instantes*, 1933)<sup>162</sup>, Kawabata (1972, p. 390-448) reforça essa ideia. Referindo-se ao trabalho de alguns amigos pintores, exalta a técnica surrealista das pinturas de Koga Harue, cujas obras lembram a sensibilidade das crianças. Segundo ele, isto era possível porque Koga havia tentado

<sup>158</sup> *Bungei Jidai* (文芸時代 – *Época Japonesa*) é a revista publicada em 1925, pelo movimento modernista *Escola das Novas Sensações*. Kawabata escreveu um famoso ensaio titulado *Shinshin Sakka no Shinkeikō Kaisetsu* (新進作家の新傾向解説 – *Notas sobre as Novas Tendências dos Novos Escritores*) no primeiro número da publicação, que é considerado o manifesto do grupo. Cf. *Notes sur les Nouvelle Tendance des Nouveaux Écrivains* (In: SAKAI, 2011, p. 171-182).

<sup>159</sup> O termo *sūtra* se refere de forma geral às escrituras canônicas que são tratadas como registros dos ensinamentos orais de Buda.

<sup>160</sup> “I believe that the classics of the East, especially the Buddhist scriptures, are the supreme works of literature of the world. I revere the sutras not for their religious teachings but as literary visions... I received the baptism of modern literature and I have myself imitated it, but basically I am an oriental, and for fifteen years I have never lost sight of my bearings.” (Tradução desta Autora).

<sup>161</sup> 輪廻転生の教えほど豊かな夢を織りこんだおとぎばなしはこの世にないと私には思われます。(Tradução desta Autora).



apreender o espírito da pintura ocidental, mas no fundo de seu coração, corria sempre o canto dos *sutra* budistas, e sua pintura era a encarnação de um espírito poético (ICHIHARA, 1997, p. 252).

Sua estética literária substancialmente ligada à tradição retorna com ênfase nos argumentos do discurso de recebimento do Prêmio Nobel, no qual o autor demonstra uma grande nostalgia e admiração pela cultura do passado.

A ideia de explicar a própria obra explicando o Japão foi inspirada pelas motivações com que lhe foi conferido o Prêmio Nobel:

Junto com o seu mais velho compatriota, o já falecido Tanizaki, Kawabata foi reconhecidamente influenciado pelo moderno realismo ocidental, mas, ao mesmo tempo, ele tem mantido, com grande lealdade, os seus fundamentos na literatura japonesa clássica e, portanto, representa uma prova evidente de estimar e preservar uma tradição estilística nacional autêntica. Na arte narrativa de Kawabata é ainda possível encontrar uma poética permeada de sensibilidade que remonta ao erudito universo de Murasaki e aos costumes japoneses do ano 1000<sup>163</sup>.

É difícil dizer quais os sentimentos de Kawabata diante de uma escolha que queria evidenciar ao mundo não apenas um grande autor, mas, também, a cultura que o havia nutrido. De fato, o discurso escrito na ocasião, *Utsukushii Nihon no Watakushi (A Beleza do Japão e Eu)*, contém poucas referências às suas obras, inclusive a *O País das Neves* (1937), a mais famosa dentre elas. Também Kawabata cita apenas *en passant* a outra obra premiada, *Mil Tsuru* (1952), sem falar abertamente de seu conceito de autor, de seu estilo literário e da sua relação com a escrita. Ao contrário, o conteúdo do discurso é totalmente dedicado à história espiritual e estética do Japão.

Kawabata fez uma seleção de alguns princípios que ele considera importantes para a criação artística no Japão, que ele continuava a admirar. Indiretamente, todavia, ele tentou resumir os princípios artísticos que eram importantes para si próprio, alguns dos quais estritamente ligados ao budismo Zen.

---

<sup>163</sup> Trecho do discurso de apresentação do Membro da Academia de Suécia, Anders Österling. Disponível em: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/press.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/press.html). Acesso em: 16 dez. 2011. “In common with his older countryman, Tanizaki, now deceased, he has admittedly been influenced by modern western realism, but, at the same time, he has, with greater fidelity, retained his footing in Japan's classical literature and therefore represents a clear tendency to cherish and preserve a genuinely national tradition of style. In Kawabata's narrative art it is still possible to find a sensitively shaded situation poetry which traces its origin back to Murasaki's vast canvas of life and manners in Japan about the year 1000.” (Tradução desta Autora).

O primeiro princípio citado é a assimetria associada à alusão por meio das quais os artistas japoneses costumavam utilizar coisas pequenas para evocar o cosmo inteiro (RIMER, 1978, p. 163):

os jardins 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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

Kawabata refere-se aqui não apenas a uma característica intrínseca da assimetria como algo que se origina naturalmente, mas a toda uma disciplina que os artistas japoneses criaram e refinaram ao longo dos séculos.

Donald Keene, autor de um famoso ensaio sobre estética japonesa, escreveu que a assimetria é uma das quatro características particulares do gosto japonês, junto com a sugestão, a simplicidade e a impermanência. Elas permitem nos aproximar do sentido de beleza do Japão, embora não sejam obviamente onicompreensivas (KEENE, 1988, p. 6). O argumento de Donald Keene se baseia na análise crítica de um famoso texto do século XIV cujo autor, Yoshida Kenkō (吉田兼好 1283?-1350?), um poeta-monge que produziu uma obra de duzentos e quarenta e três breves capítulos escritos em momentos diferentes e com sentimentos diferentes, o *Tsurezuregusa* (つれ連れ草、*Momentos de Ócio*, 1330-1332). Nela (YOSHIDA, 2001) o autor mostra não apenas uma grande experiência de vida e uma profunda concepção das fraquezas humanas, mas o amadurecimento de ideias estéticas que remontavam a épocas anteriores (MUCCIOLI, 2002, p. 202).

Assim Kenkō escreveu sobre a assimetria:

Em tudo a regularidade é má. Deixar uma coisa inacabada lhe dá interesse, e lhe aumenta a vida. Dizem que, mesmo ao construir um palácio, sempre se deve deixar algo inacabado (YOSHIDA, 2001, p. 57).

Podemos observar a presença da assimetria na poesia japonesa clássica (*tanka*)<sup>164</sup> que era baseada no número irregular dos versos e de números de sílabas, diferentemente de outros países asiáticos, inclusive a China, na qual predominava o paralelismo<sup>165</sup>. A mesma coisa pode ser dita da caligrafia ou da cerâmica que raramente apresentam regularidade de formas e de cor; e, ainda, nos *ikebana* ou no *design* de jardins:

<sup>164</sup> 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.

<sup>165</sup> A poesia clássica chinesa que alcançou seu ápice durante a dinastia T'ang (618-907), por exemplo, assistiu à afirmação de um tipo de verso chamado *lushi* composto de oito versos cada um de cinco ou sete ideogramas/sílabas, e do *jueju*, constituído por quatro versos cada um de cinco ou sete ideogramas/sílabas (Cf. BERTUCCIOLI, 1968, p. 181-193).

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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

Outro elemento estético apreciado por Kawabata é a sugestividade, que, observa Thomas Rimer, carrega uma estreita semelhança com o conceito estético tradicional de *Yūgen* (幽玄) (RIMER, 1978, p. 163). *Yūgen* é uma palavra composta por duas sílabas, cada uma com o significado de “nebuloso, impenetrável”. A combinação das sílabas compõe um termo que significa “obscuridade, incompreensão, além das capacidades do intelecto”. O princípio que quer se expressar, portanto, é o de algo que está além da nossa compreensão, obscuro, mas visível para quem sabe percebê-lo interiormente, por meio de uma intuição precisa e imediata. *Yūgen* diz respeito aos “sentimentos que não podem ser expressos com palavras, por exemplo, a lua velada por um cúmulo de nuvens ou pelas folhas de montanha escarlate e encobertas pela bruma de outono” (RIMER, 1978, p. 15)<sup>166</sup>.

Na poesia clássica, o *Yūgen* era utilizado para descrever uma profundidade sutil daquilo que é apenas sugerido nos poemas, assim como no teatro para criar um efeito fascinante. “Concretizada no palco do *Nō*, a beleza *yūgen* toma um aspecto suntuoso e elegante, no entanto, extremamente simplificado em seus movimentos e expressões” (SHIMON, 2000, p. 46). É também um termo que conota um estilo poético, e foi relacionado com o conceito de *sabi* por Fujiwara no Shunzei para descrever uma beleza acompanhada pela tristeza. O escritor medieval Kamo no Chōmei (1155-1216) afirmou que para ele o *yūgen* se encontrava “em uma noite de outono quando não há cores nem sons no céu, e nós, sem conseguir dizer exatamente por que, ficamos comovidos” (*Apud* RICHIE, 2007, p. 56)<sup>167</sup>.

No final de seu discurso, Kawabata cita um comentário de um poeta medieval sobre o seu contemporâneo Saigyō (1118-1190):

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, as suas orelhas fechadas. 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, mas

<sup>166</sup> “Feelings that cannot be put into words, for example the effect of the moon veiled by a wisp of cloud or of scarlet mountain foliage enshrouded in autumnal haze.” (Tradução desta Autora).

<sup>167</sup> “On an autumn evening, when there is no color in the sky nor any sound, yet although we cannot give any definitive reason for it, we are somehow moved to tears.” (Tradução desta Autora).

sem que deixe vestígios. Exatamente esta poesia é manifestação da absoluta verdade do Buda<sup>168</sup> (*A Beleza do Japão e Eu*).

A arte de Saigyō consistia de sugestões, e não afirmações de uma verdade. A sensibilidade de Kawabata o levou a adotar o mesmo método nas suas próprias composições literárias. Estas sensibilidades, todavia, eram o resultado de um exercício rigoroso na percepção do mundo natural. Se no Ocidente, a Natureza foi sempre considerada pela arte a partir da possibilidade de reprodução realista, no Japão isto não era suficiente. Existia uma concordância sobre o fato de que a Natureza não podia ser introduzida simplesmente com descrições literais. Mas devia ser apenas sugerida, aludida; e quanto mais sutil era a sugestão, mais elevada a obra de arte (RICHIE, 2007, p. 19).

Assim, para o maior poeta Zen, Bashō, a vida se resume em um barulho que interrompe a eternidade e dura um instante:

A velha lagoa:  
Uma rã salta nela  
Oh! O ruído da água (BASHŌ. In: BARTHES, 2007, p. 94).

A ênfase na espontaneidade, na sugestão, na imediatez do Zen fascina Kawabata. No *haiku*, o tempo parece suspender-se, produzindo um efeito de silêncio particular, um vazio. É o procedimento que Starrs indica como “estética do vazio” (STARRS, p. 177):

Tem uma qualidade poética, meditativa, quieta, na linguagem de Kawabata que fala mais eloquentemente de que a vitória do espírito sobre o sofrimento e a alegria pacata da vida, do que qualquer referência explícita pode fazer. A este respeito, certamente compartilha de alguma forma, a linguagem do *haiku* e do Zen (STARRS, 1998, p. 134)<sup>169</sup>.

Kawabata parece seguir fielmente estas sugestões para criar um efeito dinâmico na sua prosa. O seu estilo resulta enxuto, elegante sem a utilização de palavras visivelmente complexas. A sua narrativa, muitas vezes, sugere que, atrás da aparente simplicidade, exista um inteiro universo. A utilização de técnicas narrativas próximas ao *haiku* tem o duplo efeito de suspender a narração e de criar uma discrepância. No espaço vazio se insere a intuição. Um trecho do romance *O Som da Montanha* mostra claramente este procedimento:

Kikuko voltou a pedir desculpas por ter ido para casa dos pais e lá permanecido esses dias.

<sup>168</sup> O monge Kūkai (?-1250) foi um dos discípulos do monge Myōe e o curador de todos os seus escritos.

<sup>169</sup> “There is a quiet, meditative, poetic quality to Kawabata’s language which speaks more eloquently of a victory of the spirit over suffering and of a serene joy in life than any explicit statement could do. In this respect, certainly, it shares something with the language of haiku and of Zen.” (Tradução desta Autora).

Shingo não soube como responder.

– Já pode voltar para Kamakura?

– Sim – acenou com a cabeça, docilmente – Eu tinha vontade de voltar – disse, movendo os belos ombros e fitou Shingo. Os olhos de Shingo não conseguiram captar como era esse movimento dos ombros, mas ele levou um pequeno choque ao perceber o suave aroma (KAWABATA apud AMITRANO, 2008, p. 236).

Aqui a imagem visual do movimento dos ombros se funde com o perfume de Kikuko. Em suma, as imagens unidas ao espaço vazio entre elas, apontam diretamente as mesmas intuições.

A admiração pelos clássicos do passado como modelos da sua obra resulta da lista de títulos que Kawabata elenca no discurso em sequência. Segundo o autor é o *Genji Monogatari*, da romancista e poetisa Murasaki Shikibu, o apogeu da literatura japonesa e a sua mais alta manifestação estética. Ele afirma que, quando jovem, amava essa obra a ponto de ser dela influenciado sob muitos aspectos. Ressalta a importância da sensualidade, do mistério e da sugestão da poesia japonesa que parece antecipar o simbolismo europeu. Ao mesmo tempo, descreve a relação incindível entre literatura e arte no Japão, na qual a “essência” das coisas encontra-se nos espaços vazios, nas elipses (PETERSEN, 1979, p. 126).

E é especialmente a concordância de sentimentos com esse romance de mil anos que Kawabata reconhece como a característica mais profundamente japonesa da sua obra, como expressou em *Aishū* (1982a, p. 392-394):

Naquela época recebia numerosas cartas dos soldados em terra estrangeira que pediam conforto. Algumas eram de estranhos, mas um elemento comum a todas era o fato de que aquelas pessoas haviam lido meus escritos por acaso e tinham sido tocadas pela nostalgia ( de casa) e decidiram me escrever para me agradecer e expressar-me sua simpatia. Parece que minhas obras os remetiam ao Japão. Eu também percebi o mesmo tipo de nostalgia quando lia o *Genji Monogatari*<sup>170</sup>.

Kawabata apreciava no *Genji Monogatari*, sobretudo, o conceito de *aware* (あわれ).

*Mono no aware* é o estado emotivo (*aware*) frente às transformações do objeto ou ente (*mono*) no fluir do tempo, é a reflexão sobre a elegância, a delicadeza, a tranquilidade captadas no universo em constante transformação, eleva o espírito humano à apreciação da beleza fugaz, que suscita... os sentimentos de impermanência (*mujō*) de todos os seres vivos, da inutilidade de esforço e vaidade dos homens (SHIMON, 2000, p. 46).

---

<sup>170</sup> そのころわたしは異境にある軍人から逆に慰問の手紙を受け取ることが少なくなかった。道の人もあつたが、文面は大方同じで、その人達は偶然私の作品をよみ、郷愁にトラ経られ、輪 t しに感謝と好意とを傳へてきたものであつた。私の作品は日本を思はせるらしいのである。そのやうな郷愁も私は「源氏物語」に感じたのだつたらう。(Tradução desta Autora).

A impermanência é um conceito budista que podemos considerar o mais importante dos ideais estéticos japoneses da época Heian e que nos leva a tomar consciência da beleza efêmera do mundo, onde há mudança constante.

O *mono no aware* pode ser considerado como um sentimento de empatia que surge espontaneamente entre o sujeito e o objeto, aproximando-os e criando unidade:

Representa uma profunda sensibilidade para com as coisas, uma capacidade de perceber os movimentos, as possibilidades, as limitações de uma vida no contexto de um pequeno acontecimento, às vezes de natureza banal (RIMER, 1978, p. 14)<sup>171</sup>.

Kawabata tinha uma profunda compreensão do *mono no aware* e conseguia realizar a difícil tarefa de transpô-lo em narrativa, aproximando a experiência do belo com a ideia de impermanência.

Era um dia de meados de agosto, e chovia. Um único pé, entre todos os da aleia, espalhava as flores no asfalto embaixo dele. Enquanto o carro foi passando, Shingo se perguntou o porquê daquele fenômeno e virou-se para trás para olhá-lo. A impressão permaneceu em sua memória. Eram flores miúdas, amarelo-pálidas e esverdeadas. As impressões teriam permanecido em sua memória mesmo que não houvesse um único pé espalhando as flores, somente pelo fato de ver a aleia de acácia em flor. Isso porque ele voltava de uma visita a um amigo que sofria de câncer de fígado (KAWABATA, *O Som da Montanha*, 2009, p. 236).

Para o protagonista do romance *O Som da Montanha* (1954), a morte do amigo que se aproxima traz a lembrança da própria morte, simbolizada pelas flores caducas da acácia.

No Japão, a Natureza foi sempre considerada o modelo supremo da vida e da arte, um veículo de transmissão de emoções e sentimentos. A distância entre arte e natureza era muito mais curta do que no Ocidente. A famosa expressão de Keats: “Truth is Beauty; Beauty, Truth” é muito próxima da noção asiática de que beleza e verdade são a mesma coisa e que as dicotomias são estratégias demasiado fátuos para delinear a complexidades das observações (RICHIE, p. 18).

Kawabata era reconhecido pelo seu profundo interesse pelo “Belo”, ou pela estética, como o título do discurso de Estocolmo sugere. Ueda Makoto escreveu que: “Kawabata indicava que para a ele a literatura registra nada mais que encontros com a Beleza”, e “gostava de repeti-lo nos seus ensaios” (UEDA, 1976, p. 175)<sup>172</sup>.

<sup>171</sup> “represents a deep sensitivity to things, an ability to grasp the movements, the possibilities, the limitations of life in the context of a single incident, sometime of a trifling nature.” (Tradução desta Autora).

<sup>172</sup> “Suggested that literature recorded nothing but encounters with beauty.” (Tradução desta Autora).

No famoso *Bi no Sonzai to Hakken* (美の存在と発見 *A Descoberta e Existência da Beleza*), uma conferência proferida no Hawaii em 1969, o autor dedicou uma série de páginas à descrição da beleza das taças de vidro na mesa de seu café da manhã. Os perfis dessas taças brilhavam como diamantes, e de seu reflexo no sol tropical emanava uma luz delicada e tranquila. Kawabata ficou fascinado por aquela visão e a comparou à verdadeira experiência estética:

Ainda descobri, através da luz da manhã, a beleza dos copos na varanda do restaurante. Eu vi de fato o belo. Encontrei esta beleza pela primeira vez. Pensei que até então nunca a havia visto em nenhum lugar. Não é exatamente este tipo de encontro a verdadeira essência da literatura e da própria vida humana? (KAWABATA, 1969a, p. 13)<sup>173</sup>.

Em outro ensaio do mesmo ano, intitulado *Undying Beauty (A Beleza Imortal)*, Kawabata (1969d, p. 58) associa a beleza com a tristeza do Japão, uma expressão que se tornou também o título de um dos seus últimos romances: *Utsukushisa to kanashimi* (1961-63). O escritor cita o poeta Takamura Kōtarō (高村光太郎、1883-1956), o qual escreveu que a beleza, uma vez que se revela neste mundo, nunca mais desaparece: “embora a beleza mude e continue a mudar, a beleza que foi nunca morre... as pessoas que exaltam a beleza, exaltam a vida e o espírito humano” (*Apud* KAWABATA, 1969, p. 56)<sup>174</sup>.

Segundo Kawabata as pessoas nascem e morrem, mas o que deixam é o que tiveram de bonito. As outras coisas restam apenas na tradição e na memória:

Eu mesmo escrevi, logo depois da derrota, que a partir daquele momento teria cantado apenas a tristeza do Japão. No Japão, “tristeza” é uma palavra que tem uma estreita afinidade com a “beleza”, mas, na época, me parecia mais modesto e mais apropriado escrever de tristeza do que de beleza (*Ibid.*, p. 57)<sup>175</sup>.

Neste mesmo texto, além da citação de obras de poetas medievais nos quais o autor afirma ter encontrado conforto durante a guerra, Kawabata expressa seus sentimentos de proximidade com o período da história japonesa conhecido como época Muromachi (1336-1573), em particular os anos de regência do xogum Ashikaga Yoshimasa (足利義正 1435-

<sup>173</sup> “しかしながら、わたくしはテラス食堂で朝の光りによる、ガラスのコップの美しさを見つけたのです。確かに見たのです。この美しさに、はじめて出会ったのです。確かに見たのです。この美しさに、初めて出会ったのです。これまでにどこでも見たことがないと思ったのです。このやうな邂逅こそが、文学のではないのでせうかまた人生ではないのでせうか。” (Tradução desta Autora).

<sup>174</sup> “Though beauty changes and changes, beauty that has gone before, never dies... a people that exalts beauty exalts life and the human spirit.” (Tradução desta Autora).

<sup>175</sup> “I wrote myself, shortly after the defeat, the I would henceforth sing only the sadness of Japan. In Japan, *sadness* is a word that has close affinities with *beauty*, but it seemed to me, at the time, more modest and more appropriate to write of sadness than of beauty.” (Tradução desta Autora).

1490), cujo Pavilhão Prateado<sup>176</sup> expressa a estética mais refinada do século XV. Yoshimasa havia deixado a vida política para se retirar em uma vida dedicada aos aspectos mais refinados da elegância clássica, como a solidão, a simplicidade e a paz de espírito.

Foi o (seu) desejo de criar e preservar a tradição estética em uma Kyoto devastada, atormentada e empobrecida pela guerra civil que senti próximo e real durante a guerra (*Ibid.*, p. 57)<sup>177</sup>.

O texto de *Undying Beauty* é enriquecido pelo uso de frases e imagens de séculos da poesia japonesa e, com o objetivo de preservar “o gosto tradicional” do Japão, ou seja, o sentimento poético que o autor relaciona sempre à beleza/ tristeza. A beleza, em sentido poético (as estações, a lua, a neve etc.), é especialmente importante, e sua apreciação da beleza imortal do Japão é o melhor modo para entender a obra de Kawabata.

Parece existir nas entrelinhas de seus escritos um projeto moral. A sua grande aspiração era a busca da beleza, uma beleza inseparável de uma espécie de santidade. Exemplar, neste sentido, é o conto “O Lírio” (KAWABATA, 2008a, p. 173-175), no qual a beleza resulta uma qualidade da pureza, e, como tal, não é apenas um valor estético, mas se torna uma categoria metafísica; não um aspecto isolado da existência, mas a sua mais alta realização (CIVARDI, 2006, p. 24). Não é por acaso que Kawabata, julgando pelo seu estilo de vida após a guerra, parecia gostar de adotar publicamente a postura de um esteta, quase a assumir em si mesmo os aspectos mais sublimes da sua escrita.

Com a passagem do tempo, Kawabata havia chegado a uma percepção da beleza tão profunda que se fundia com o misticismo japonês. E, por isto, o seu discurso é adornado por uma série de poemas que ele acreditava pudessem expressar a experiência mística dos poetas do passado nos quais se inspirava. Kawabata cita uma após as outras, ao longo de seu pronunciamento, as formas de arte tradicionais do Japão, que vão da poesia à pintura, passando pela cerimônia do chá, cobrindo em poucas páginas a história cultural do Japão desde a época Heian até o período moderno. Ele menciona abundantemente poesias e frases de monges Zen, como a famosa citação de Ikenobō Sen’ō: “Os antepassados percorriam a via da iluminação dispondo as flores”; e trechos de autores como Akutagawa Ryūnosuke (1925-1989), que escreveu: “Talvez vocês rirão desta minha incoerência: amar tanto a beleza da

<sup>176</sup> O Ginkaku-ji (銀閣寺) ou Pavilhão Prateado se situa na região leste de Kyoto. Sua obra foi iniciada no final do século XV pelo neto do xogun Yoshimitsu, Ashikaga Yoshimasa, que morreu pouco antes de a obra estar completa. Foi transformada depois de sua morte em um templo budista por pedido no testamento. É considerado a quintessência do gosto arquitetônico da época Muromachi (1337-1573) de inspiração Zen budista.

<sup>177</sup> “It was the longing for and the creation and preservation of an aesthetic tradition in a Kyoto wasted, tormented, and impoverished by civil strife that seemed near and real during the war.” (Tradução desta Autora).



natureza e pensar em suicídio. Mas é mesmo aqui, diante dos meus olhos nos últimos instantes, que se reflete esta beleza” (*A Beleza do Japão e Eu*).

Ainda sobre a cerimônia do chá, Kawabata escreve:

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 incluem 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”. O encontro para a cerimônia do chá é um “encontro de sentimentos”, ou seja, a ocasião ideal, um momento ideal em que se reúnem os amigos (*A Beleza do Japão e Eu*).

Estas artes e artistas diferentes são relacionados como um todo contínuo ao longo da história japonesa, na maioria dos casos por causa da dominância do “natural” sobre a natureza como conceito de inspiração. Em outros lugares, Kawabata escreveu: “Ser natural, ser verdadeiro com a natureza, este foi o princípio básico que impregna todas as artes do Japão, no passado e no presente”<sup>178</sup> (*Apud UEDA, 1976, p. 208*). Essa é uma das possíveis explicações da falta de enredo que encontramos nas obras do escritor. Seguindo a tradição japonesa, Kawabata queria ser espontâneo, livre de artifícios literários, quando inventava uma história. Portanto, seus romances resultam em parte sem forma, alguns sem um verdadeiro final, pois, para Kawabata, a vida flui eternamente (*UEDA, p. 208*).

Ao mesmo tempo, a defesa da tradição se torna também um veículo de crítica em relação a certa “vulgarização” moderna de algumas artes no Japão contemporâneo. Consequentemente, o romance *Mil Tsuru* lamenta a decadência da prática da cerimônia do chá. Já a viagem do protagonista d’*O País das Neves* nas montanhas ao norte do Japão pode ser lida como o símbolo do desejo do autor de resgatar um Japão pré-moderno, pré-industrial onde domina o mundo natural, ainda que transposto na periferia do mundo moderno.

Ao longo de seu discurso, Kawabata cita poemas Zen, escritos por monges Zen, relacionando estes poemas a uma suposta essência sem tempo do “profundo, cálido e terno sentimento de participação para com a natureza e os seres humanos”, e da “profunda delicadeza da alma japonesa” (*A Beleza do Japão e Eu*).

Depois de ter expressado a sua admiração e sua dívida para com os poetas Zen, Kawabata conclui o seu discurso afirmando:

---

<sup>178</sup> “To be natural, to be true to nature – this has been the basic principle pervading all arts in Japan, both past and present”, fazendo referência ao trecho: “Ser natural, ser verdadeiro com a natureza, este foi o princípio básico que impregna todas as artes do Japão, no passado e no presente” (*Apud UEDA, 1976, p. 208*).

Chegamos assim ao nada, ao “vazio” da tradição japonesa e extremo oriental. 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 (*A Beleza do Japão e Eu*).

Todavia, é importante destacar que, apesar dos argumentos em favor da sua profunda ligação com o passado, a representação do pensamento Zen<sup>179</sup> de Kawabata como o principal sentimento estético japonês ao longo dos períodos históricos é um constructo moderno.

Desde a época Meiji (1868-1912), as teorias ocidentais sobre estética e outros questionamentos filosóficos foram importados abundantemente do Ocidente pelo Japão (MARRA, 1999).

No Oriente, de fato não havia tradicionalmente uma palavra correspondente a “estética”. Somente em 1883 o Japão cunhou um suposto equivalente (*bigaku*) para a palavra, e isto foi necessário para referir-se ao significado do termo *aesthetik*, usado por Hegel na acepção de “ciência das belas artes”. Em 1886, a Universidade de Tóquio ofereceu o primeiro curso de Estética, com um programa baseado particularmente nas ideias europeias, sem se preocupar muito com a tradição autóctone, embora já existissem no Japão tratados sobre a natureza da arte (RICHIE, 2007, p. 20-21).

Entre esses, lembramos os estudos do filósofo Ōnishi Yoshinori (大西義則 1888-1959)<sup>180</sup>, que tentavam aplicar o racionalismo lógico e integrar os discursos estéticos ocidentais às três categorias que ele identificava como constituintes do cerne da estética japonesa: *yūgen*, *aware* e *sabi* (MARRA, 1999). Na época de Ōnishi, havia certa recusa da separação da estética do discurso ontológico, o que mostra um importante aspecto de como a estética era concebida em um Japão em rápida modernização (MARRA, 1999, p. 115). De fato, a naturalização pré-guerra de uma particular sensibilidade estética do ponto de vista ambiental e ético era uma parte constitutiva da essência japonesa.

Quando, em 1968, Kawabata recebeu o Prêmio Nobel, o budismo Zen significava algo bastante diferente do que havia sido antes do século XX, como tem mostrado de forma convincente Robert Sharf (1993, p. 1-43). Desde o início do período Meiji os defensores da filosofia Zen recorreram a estratégias teleológicas e filosóficas ocidentais para tentar adaptar a

<sup>179</sup> Sobre a relação entre filosofia Zen e cultura japonesa, cf. Okakura (2008).

<sup>180</sup> Onishi Yoshinori foi professor de Estética na Universidade de Tóquio de 1922 a 1949. Famoso por seus estudos sobre a estética ocidental, em particular sobre Kant, Onishi aplicou seus conhecimentos sobre a filosofia ocidental em geral para esclarecer conceitos-chave da poética e da estética japonesas que eram utilizados há séculos pelos teóricos e poetas japoneses.

sua fé à idade moderna. O Zen se tornou um canal privilegiado para a constelação ontológico-estética japonesa. Com a modernidade, a filosofia Zen se unira ao “ser japonês” em uma nova formulação individualizada que se adaptava bem ao sujeito moderno. O resultado foi que, ao contrário do Zen budismo pré-moderno, o “coração” do Zen moderno estava “em um estado de consciência privado, verídico e às vezes momentâneo”<sup>181</sup>.

Mas, este “estado de consciência” era, ao mesmo tempo, comum e nacional, pois percebido como sendo compartilhado (potencialmente) por todos os japoneses. Em poucas palavras, com a modernização, o significado do Zen mudou de uma prática religiosa institucionalizada de uma minoria de militantes aristocratas que estava no poder para uma ontologia individual, embora culturalmente comum; uma ontologia disponível para as massas e ligada ao nacionalismo. Em suma, o Zen-budismo foi reconceitualizado com o território da estética japonesa e sensibilidade ética. Virtualmente, todas as maiores tradições artísticas japonesas foram reinterpretadas como expressões da experiência Zen, fazendo do Zen o território metafísico da mesma cultura japonesa (*Ibid.*, p. 44-46). “Do momento em que as várias artes eram então todas ligadas ao território do Zen, e o Zen ao ser japonês, tanto o Zen como o ser eram, por sua vez, estetizados, nacionalizados e ligados a um tipo de experiência contemplativa” (CORNIEZ, 2007, p. 21)<sup>182</sup>.

A partir dessa herança cultural assumida, os japoneses foram considerados culturalmente, e até racialmente, predispostos à visão Zen. Segundo um discurso retórico difundido até no Ocidente, isto significa que os japoneses teriam uma maior apreciação da unidade entre homem e natureza, de unidade entre vida e morte, de percepção da verdade das coisas. Isto em contradição com as culturas ocidentais, que são supostamente constituídas sobre princípios filosóficos e estéticos como o dualismo, o individualismo, o materialismo, que resultam estranhos ao Zen.

A reivindicação do Zen como fundamento da cultura japonesa fez com que esta se tornasse uma experiência única e universal ao mesmo tempo<sup>183</sup>:

Não foi uma coincidência se a noção de Zen como base da superioridade moral, estética, e espiritual dos japoneses emergiu com toda sua força nos anos 1930, assim

---

<sup>181</sup> “In a private, veridical, often momentary state of consciousness.” (SHARF, 1994, p. 44).

<sup>182</sup> “Because the various arts are now all linked to Zen and Zen to Japanese being, both Zen and being are at once aestheticized, nationalized, and bound to a type of contemplative experientialism.” (Tradução desta Autora).

<sup>183</sup> Esta é claramente a posição de filósofos como D. T. Suzuki e Nishitani Kenji, segundo os quais o termo Zen propriamente percebido denota o núcleo de experiência universal de todas as tradições religiosas autênticas, no Oriente como no Ocidente. “In short, Zen is truth itself, allowing those with Zen insight to claim a privileged perspective on all the great religious faiths” (SHARPH, 1993, p. 46). (Tradução desta Autora).

que os japoneses estavam se preparando para a expansão imperial no Leste e Sudeste Asiático. Esta utilização do Zen para fornecer uma base lógica pelas alegações de unicidade e supremacia cultural consiste no que eu defini como nacionalismo Zen<sup>184</sup>.

Com seu discurso, Kawabata assimilou, de certa forma, esse credo, quando afirma: “Olhando (a lua), torna-se ele mesmo a lua, enquanto a lua se transforma nele, e ele mergulha na natureza, tornando-se um só com a natureza (*A Beleza do Japão e Eu*). Ele expressou, assim, a essência do Zen e o cerne de toda sua obra.

Kawabata, dessa forma, remodelou o conceito filosófico de “Vazio” e o transformou em matéria para construir sua narrativa. Em outras palavras, as obras de Kawabata não se propõem à representação de alguma coisa, mas sim à transmissão de um estado mental. Não encontramos, de fato, personagens, enredos, e complexas estruturas narrativas nos seus romances: a história não conta, conta apenas o ritmo e o aspecto exterior, a forma.

Deste modo, chegamos ao segundo nível de ambiguidade a que alude o discurso de Ōe Kenzaburō. Isto é, a uma forma de escapismo que Kawabata teria escolhido por meio de seu recurso à tradição e a uma série de estereótipos sobre uma presumida “japonesidade”. Ōe reconhece que Kawabata era o mais respeitado entre os romancistas japoneses do século XX pelo fato de ter manifestado, por meio da sua narrativa e de seus ensaios críticos, uma “dívida entusiasta para com o passado” (RIMER, 1978, p. 162).

Seu discurso quis ser claramente um panorama do esteticismo que corria nas suas veias e que ele extraía dos clássicos da antiguidade, mas, ao mesmo tempo, em sua postura enigmática, uma forma de não comunicabilidade com o Ocidente e até com o Japão. De fato, quando, na parte final do discurso, Kawabata fala do niilismo, ele estaria na verdade, segundo Ōe, tentando se distanciar do mundo estético ocidental, negando, ao mesmo tempo, a sua dívida para com a cultura europeia e sua responsabilidade de intelectual diante do mundo (Cf. ŌE. In: WEI-HSUN FU, 1995, p. 316-317). Esta ambiguidade, esta forma de autoexotismo, não pode ser compartilhada por um escritor como Ōe, para o qual a criação de uma literatura universal, uma literatura aberta ao mundo é uma prerrogativa de um romancista moderno que seus antepassados não souberam criar.

---

<sup>184</sup> It was no coincidence that the notion of Zen as the foundation for the Japanese moral, aesthetic, and spiritual superiority emerged full force in the 1930s, just as the Japanese were preparing for imperial expansion in East and Southeast Asia. This use of Zen to provide a rationale for Japanese claims of uniqueness and cultural supremacy is, in brief, what I have called “Zen Nationalism” (SHARP, 1994, p. 46). (Tradução desta Autora).

Mesmo assim, não podemos esquecer o fato de que a importância de Kawabata não está apenas na sua “ reinvenção” das formas narrativas da literatura japonesa, mas sobretudo no seu mérito de ter tentado realizar este processo de renovação em perspectiva internacional. Sua intenção, de fato, ao menos até certo período de sua vida, era encontrar novas modalidades de aproximação entre Oriente e Ocidente, esforçando-se, com sua atividade internacional, para difundir a cultura japonesa além das fronteiras do Japão, ainda que essa atitude tenha sido estereotipada posteriormente como nacionalista.

## CONCLUSÃO

Segundo Ōe Kenzaburō, Prêmio Nobel de Literatura em 1994, uma das características que se percebem na narrativa de Kawabata Yasunari é a da ambiguidade.

Uma ambiguidade que permeia toda sua prosa, como também o discurso de recebimento do Prêmio Nobel *A Beleza do Japão e Eu*, que parece conter esta tonalidade de fundo. Mais precisamente, uma das peculiaridades do discurso, que poderia abranger toda a literatura de Kawabata, é definida por um adjetivo da mesma língua japonesa, *aimaina*, ou seja, “vago, dúbio, obscuro”. Ou seja, aparentemente expressa muitos conceitos, mas se torna difícil captar o seu sentido.

Esta ambiguidade de fundo que caracteriza a literatura do autor é também uma qualidade fundante da cultura japonesa em geral e mesmo da própria língua, que lhe atribui uma atmosfera de mistério, de simbólico e que corresponde ao conceito estético de *Yūgen*. Cécil Sakai fala de “um sistema organizado da ambiguidade” em Kawabata, e expressa sua visão de mundo de forma admirável:

de um mundo infinito sem fronteiras, confins e separações; um mundo sem compromissos, onde, no plano temático, tudo coexiste com seu oposto, a vida e a morte, levando a um renascimento sempre possível, e então, eventualmente, a uma perspectiva que é menos dolorosa, sem ser por isto libertadora (SAKAI, 2007, p. 140)<sup>185</sup>.

Kawabata explicita esta mesma visão de mundo no seu discurso, quando cita a fórmula do monge Ikkyū: *Bukkai iri yasuku, makai irigatashi* (仏界入り安区、魔界入りがたし): “É fácil entrar no mundo dos Budas, difícil no dos demônios”:

Segundo o budismo Zen, nenhum artista que busca obter a verdade, a bondade e a beleza, pode escapar da atração do mundo dos demônios. Em última instância, mesmo um artista que aspira à verdade, ao bem e à beleza, 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 oração. De fato, sem o mundo dos demônios não existiria nem o dos Budas. E entrar naquele mundo é muito difícil, até impossível para quem não possui um coração bem firme (*A Beleza do Japão e Eu*).

Ele afirma, assim, o princípio de coexistência dos contrários, sem o dogma religioso, e sua busca de uma beleza que supera a morte. Esta intensa percepção da beleza, e,

---

<sup>185</sup> “un monde infini, sans frontier, ni bordures, ni separations; un monde en effet sans engagement, où, sur le plan thématique, coexistent le tout et son contraire, la vie et la mort, menant à une renaissance toujours possible, et donc, finalement, à une perspective moins douloureuse, sans être pour autant rédemptrice.” (Tradução desta Autora).

também, a consciência de sua transitoriedade, são exploradas intensamente em sua obra. Mas em 1968, quando o autor se apresenta em Estocolmo para receber o Prêmio Nobel, parece ter renunciado a expressar de forma compreensível esta intuição profunda, e, afinal, deu a impressão de estar falando mais para si mesmo do que para o público (ÕE, 1995, p. 317). Por isto o seu discurso se torna ambíguo.

Em 1994, Õe Kenzaburō foi o segundo escritor japonês a receber o Prêmio Nobel, e polemicamente escolheu o título *Aimaina Nihon no Watakushi (A Ambiguidade do Japão e Eu)*. O autor iniciou o seu discurso com algumas lembranças pessoais, em particular com a do nascimento do filho deficiente, que é uma figura presente em várias de suas obras, e que lhe permite tratar o tema da diversidade indo além da experiência pessoal. Em seguida, o autor critica Kawabata pelo modo inacessível, místico e exótico como representa o Japão no seu discurso e que acabou alimentando no leitor ocidental o mito de uma estética incompreensível, presente também em Mishima, com a qual Õe não pode concordar.

Sem meios termos, e às vezes com crueldade, a narrativa de Õe registra e impõe o seu percurso incômodo ao tratar de temas-emblemas que retornam obsessivamente na sua escrita: os marginalizados, o fanatismo religioso, o poder e as discriminações raciais. Segundo Kato Shuichi (1979, v. III), Õe é um dos poucos escritores que têm se ocupado dos assuntos mais latentes do sistema social japonês dos anos 1960 em diante.

De fato, como herdeiro da escola do pós-guerra, Õe é convencido de que o dever de um escritor é o empenho político-ideológico, e, portanto, decide substituir o termo *utsukushii* por *aimaina*, que ele mesmo sugere traduzir antes como *vago* e depois como *ambíguo*. Para Õe, o Japão é ambíguo porque a sua identidade é marcada pela duplicidade, pois de um lado modernizou-se e ocidentalizou-se, mas, do outro, traiu a Ásia ao assumir o papel de invasor, negando a própria herança cultural. Além disso, o Japão não soube respeitar a Constituição de 1946, que previa a renúncia à guerra e ao rearmamento, e ainda hoje recusa debater os momentos dramáticos da própria história. Mas a ambiguidade de Õe se refere também à própria identidade do povo japonês. Ele, como escritor, vive essa experiência na própria pele: como ser humano, tem vergonha de pertencer a um povo que não soube assumir a responsabilidade das próprias ações diante do mundo; como escritor, sente a obrigação de enfrentar os problemas urgentes que seus colegas não conseguem expressar:

Espero que o meu trabalho de escritor sirva para curar a dor individual de uma época inteira, seja a daqueles que se expressam por meio das palavras, seja o seu público, como também espero que sirva para sarar as feridas das suas almas. Eu disse que me sinto dividido pela ambiguidade do meu ser japonês. Pois bem, é pela literatura que

tenho procurado aliviar essa dor. Posso apenas esperar que os meus compatriotas também com o tempo consigam se recuperar (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

No seu discurso, portanto, Ōe representa a imagem de um país problemático que se contrapõe ao mito exótico de Kawabata e ao essencialismo cultural dos teóricos do *Nihonjinron*, a teoria sobre os japoneses<sup>186</sup>. Em toda sua obra, o escritor nunca deixou de enfatizar a importância do engajamento social de um intelectual, que foi o fundamento da sua formação universitária e do estudo da filosofia de Jean-Paul Sartre. A sua posição antibélica o levou a enfrentar o problema agudo da bomba atômica e se tornou um dos mais fervorosos porta-vozes das vítimas de Hiroshima e Nagasaki. Ainda hoje, ao contrário da atitude tímida de Kawabata, Ōe tem sempre afirmado com vigor suas ideias sobre o papel da literatura.

Influenciado pela ideia de Lotman sobre a escrita como “um sistema intrincado que se parece com os fenômenos complexos da vida” (*Apud WILSON*, 1986, p. 7)<sup>187</sup>, o mundo da imaginação de Ōe Kenzaburō funda as suas raízes na realidade, quase a confirmar a analogia entre arte e vida: criada por meio da síntese, a arte modela tanto a realidade quanto a própria consciência do artista (*Ibid.*, p. 8). Nesse sentido, o romance *Uma Experiência Pessoal* pode ser considerado um marco fundamental da escrita de seu autor. Exatamente o contrário acontece em *Yukiguni* (雪国), de Kawabata, cujo uso da imaginação em geral exclui intencionalmente o momento histórico e qualquer referência autobiográfica.

Ao mesmo tempo, em seu discurso, Ōe critica a geração de escritores dos anos 1980 e 1990 pela sua superficialidade e pela falta de empenho. Exatamente esse distanciamento das questões políticas e sociais seria, para o escritor, a razão do fim contemporâneo da literatura pura (*jun bungaku*), da qual se considera o último representante:

Eu me considero um escritor que aspira criar uma literatura séria, bem diferente dos romances que refletem a cultura da maioria dos consumidores de Tóquio e das subculturas mundiais. W. H. Auden assim definiu o romancista: “ser justo entre os justos, e sujo entre os sujos, e o seu ponto fraco, se tiver, deve sofrer lentamente todos os erros do Homem (*The Novelist*, p. 12-14). Eu, que vivo a profissão de escritor, deste “hábito existencial” (são as palavras de Flannery O’Connor) – me pergunto qual tipo de identidade deveria procurar como japonês. Talvez seja algo parecido com a definição que George Orwell deu às pessoas que mais amava: “equilibrado”, “humano” e “íntegro”. Estes termos aparentemente simples contrastam nitidamente com aquele “ambíguo” que eu usei. Ao mesmo tempo, existe uma nítida discrepância entre o nosso modo de ser japonês visto do exterior e como nós o vemos do interior (*A Ambiguidade do Japão e Eu*).

<sup>186</sup> Cf. nota de rodapé nº 135.

<sup>187</sup> “as an intricate modeling system that is an analogue to complex phenomena of life.” (Tradução desta Autora).



Existe, portanto, uma clara oposição do ponto de vista do escritor em relação à estetização da cultura japonesa e ao fato de ver o Japão como “tradição”, à atitude comum aos “orientalistas” de que falava seu amigo Edward Said (1935-2003). De fato, as críticas tendem a enfatizar como a narrativa de Ōe e seu uso da língua japonesa são diferentes da famosa sensibilidade tradicional. Suas obras resultariam contaminadas por influências estrangeiras e, portanto, não pareceriam realmente japonesas, pois violariam de propósito a elegância e a simplicidade da língua (LAYOUN, 1990, p. 210). Todavia, não se pode afirmar que sua obra é alheia à tradição japonesa. Expressa apenas uma crítica negativa da tradição cultural resgatada que, às vezes de forma explícita, serviu para objetivos claramente ideológicos.

Ōe declara ser consciente de pertencer a um país que está na periferia da Ásia e na periferia do mundo. Para ele, a única literatura possível para afirmar a verdadeira identidade de seu povo deveria ser escrita da periferia para o centro:

Penso que os autores japoneses deveriam entender que a sua literatura é realmente periférica. Quando uma literatura periférica tenta se tornar central, uma das coisas que acontece é que ela se torna exótica. Penso que Mishima tentou criar uma literatura exótica. Mas acredito que a sua tentativa foi errada... Paradoxalmente, poderia ser possível para os escritores japoneses desempenharem um certo papel no mundo se expressassem as ansiedades japonesas em uma literatura periférica (ŌE, 1990, p. 173)<sup>188</sup>.

Somente escrevendo da periferia para o centro, de fato, é possível manter uma posição crítica em relação ao centro e tratar a história de um país e seus problemas. Apenas assim é possível superar o particularismo, tão caro à geração de Kawabata, e estabelecer uma nova relação com a tradição, cujos valores são reapropriados para criar uma literatura única, empenhada, e, ao mesmo tempo, universal. Este é o legado de Ōe Kenzaburō e seu apelo para as gerações futuras.

Mas esta é uma outra história...

---

<sup>188</sup> “I think Japanese authors should clearly realize that Japanese Literature is very peripheral. When a peripheral literature attempts to become central literature, one of the things that happen is that she tries to become exotic. I think Mishima tried to create a literature of the exotic. But I believe that attempt was mistaken. Paradoxically, it may be possible for Japanese writers to play a certain role in world literature if they express Japanese concerns in a literature of the periphery.” (Tradução desta Autora).

## REFERÊNCIAS

### OBRAS LITERÁRIAS

- KAWABATA, Yasunari. 2008a. *Contos da Palma da Mão*. São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. 2008b. *A Dançarina de Izu*. São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. 2004a. *A Casa das Belas Adormecidas*. São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. 2004b. *Beleza e Tristeza*. São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. 2004c. *O País das Neves*. São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Kawabata: Romanzi e Racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Racconti in un Palmo di Mano*. Venezia Marsilio.
- \_\_\_\_\_. 1982a. “Aishū”. *Kawabata Yasunari Zenshū*, v. 27. Tokyo: Shinchōsha, p. 388-396.
- \_\_\_\_\_. 1982b. “Bi no Sonzai to Hakken”. *Kawabata Yasunari Zenshū*, v. 18, p. 384-413.
- \_\_\_\_\_. 1982c. “Dokumei Jimei”. *Kawabata Yasunari Zenshū*, v. 18. Tokyo: Shinchōsha.
- \_\_\_\_\_. 1981-84. *Kawabata Yasunari Zenshū*. Tokyo: Shinchōsha, v. 35.
- \_\_\_\_\_. 1972. “Matsugo no Me”. *Kawabata Zenshū* (2), v. 40, p. 390-448.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Jojōka: Lyric”. Trad. de Francis Mathy. *Monumenta Nipponica*, v. 26, n° 3-4, p. 287-305.
- \_\_\_\_\_. 1969a. *Bi no Sonzai to Hakken*. Tokyo: Mainichi Shinbunsha.
- \_\_\_\_\_. 1969b. *Japan: the Beautiful and Myself*. Trad. de E. G. Seidensticker. Tokyo: Kodansha International.
- \_\_\_\_\_. 1969c. “Jojōka”. *Gendai Nihon Bungaku*, v. 16 “Kawabata Yasunari shū”.
- \_\_\_\_\_. 1969d. “Undying Beauty”. *This is Japan*, v. 17, p. 58. Tokyo: Asahi Shinbun.
- \_\_\_\_\_. 1968. *Utsukushii Nihon no Watakushi*. Tokyo: Kōdansha Shinsho, v. 180. Tokyo: Gakushū Kenkyū Sha, p. 353-464.
- ŌE, Kenzaburō. 2011. *14 Contos de Kenzaburo Ōe*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Sakka Jishin o Kataru*. Tokyo: Shinchosha.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Jovens de um Novo Tempo, Desperta!* São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Nihyakunen no Kodomo*. Tokyo: Chuokoron Shisha
- \_\_\_\_\_. 2003. *Uma Questão Pessoal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2002a. “An Attempt at Self-Discovery in the Mythic Universe of the Novel”. *World Literature Today*, v. 76, is. 1, p. 6-19.
- \_\_\_\_\_. 2002b. “The Day the Emperor Spoke in a Human Voice.” Trad. de John Nathan. *World Literature Today*, v. 76, is. 1.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Jibun no Ki no Shita de*. Tokyo: Asahishinbunsha.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Watashi to iu Shōsetsuka no Tsukurikata*. Tokyo: Shinchōsha.

- \_\_\_\_\_. 1997. *Gli Anni della Nostalgia*. Milano: Garzanti.
- \_\_\_\_\_. Abr. 1995a. "Sekai to Nihon to Nihonjin". *Gunzo*, p. 6-39.
- \_\_\_\_\_. 1995b. *Georgia Review*, n.º 49, p. 332-334.
- \_\_\_\_\_. 1995c. "Japan, the dubious, and myself". In: HEINE, Steven; WEI, Hsun Fu. *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. New York: State University of New York.
- \_\_\_\_\_. 1995d. *Japan, the Ambiguous, and Myself*. Tokyo: Kodansha International.
- \_\_\_\_\_. 1995e. *Una Famiglia*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- \_\_\_\_\_. 1995f. *Japan: the Ambiguous and Myself*. Tokyo: Kodansha International.
- \_\_\_\_\_. 1995g. *Kaifuku Suru Kazoku*. Tokyo: Chuokoronsha.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Shosetsu no Keiken*. Tokyo: Asahi Shinbunsha.
- \_\_\_\_\_. 1990. *A Quiet Life*. London: Picador.
- \_\_\_\_\_. Nov. 23, 1986. "A Novelist Lament". *Japan Times*.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Shōsetsu no Hōhō*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Warera no Jidai*. Tokyo: Shinchōsha.

#### Obras gerais

- AA.VV. 1964. Alfred Nobel: la sua Vita e i suoi Premi. Milano: Cordani.
- AMITRANO, Giorgio. 1996. *The new Japanese novel*. Kyoto: Italian School of East Asian Studies, Occasional Papers 7.
- \_\_\_\_\_. 2011. "Kawabata Yasunari o la Costruzione di un Classico Moderno". In: *Classico/moderno. Percorsi di creazione e di formazione* (a cura di Maria Teresa Giaveri, Luigi Marfé, Vincenzo Salerno). Messina: Mesogea. p. 333-341.
- \_\_\_\_\_. 2007. "*Yama no oto*" *kowareyukukazoku*. Tokyo: Misuzu Shobo.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Passi sulla neve". In: KAWABATA, Yasunari. *Kawabata: romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Review". *Monumenta Nipponica*, v. 58, n.º 3, p. 424-427.
- \_\_\_\_\_. 1996. "L' estetica della gradevolezza". *La rivista dei libri*, Firenze.
- ANDERER, Paul. 1995. *Literature of the Lost Home*. Stanford: Stanford University Press.
- ANDERSON, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.
- ANDREW, Gordon, 1993. *Post War Japan as History*. Berkley: University of California.
- ARAKI, James T. Spring 1988. "Kawabata: achievements of the Nobel Laureate". *World literature Today*, v. 62, n.º 2, p. 375-379.
- BABBHA, Homi. 1997. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BAKHTIN, Mikhail. 2001. *Estetica e Romanzo*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- \_\_\_\_\_. 1996. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Editora UnB.
- BARTHES, Roland. 2007. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BENEDICT, Ruth. 2002. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva.

- BERTUCCIOLI, Giuliano. 1968. *La letteratura cinese*. Firenze: Sansoni.
- BIENATI, Luisa (a cura di). 2005. *Letteratura Giapponese II: dalla Fine dell'Ottocento All'inizio del Terzo Millennio*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Uma trama senza fine: il dibattito critico degli anni venti in Giappone*. Venezia: Librería Editrice Cafoscarina.
- BLAKER, Michael. Jan. 1995. "Japan in 1994: Out with the Old, in with the New?". *Asian Survey*, v. 35, n° 1, A Survey of Asia in 1994: Part I, p. 1-12. University of California Press Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/2645126>>. Acesso em: 11 jun. 2009.
- BOSCARO, Adriana. 1999. *Õe: Prêmio Nobel 1994*. Torino: UTET.
- BROCCHIERI, Paolo Beonio. 1968. *Religiosità e Ideologia alle Origini del Giappone Moderno*. Bologna: Il Mulino.
- BROWN, Sidney. Summer 1988. "Kawabata Yasunari: Tradition Versus Modernity". *World Literature Today*, v. 62, n° 3, p. 375-379.
- CALICHMAN, Richard F. 2008. *Overcoming Modernity: Cultural Identity in Wartime Japan*.
- CAMERON, Lindsley. Winter 2002. "Kenzaburo Õe and his Son Hikari". *World Literature Today*, v. 76, is. 1, p. 30-37.
- CAPPONCELLI, Luca. 2005. "L'Essenza del Romanzo: lo Shōsetsu e La Scacchiera di Tsubouchi Shōyō". *Il Giappone*. v. XLV. Roma; Napoli, p. 97-109.
- CAROLI, Rosa. 2008. *1868, Italia Giappone: Intrecci Culturali*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.
- CASARI, Matteo (org.). 2011. *Culture del Giappone Contemporaneo*. Latina: Tunué.
- CESERANI, Remo. 1997. *Raccontare il Postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri Editore.
- CLAREMONT, Yasuko. 2009. *The Novels of Õe Kenzaburō*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. "Traces of Bakhtin in the Fiction of Õe Kenzaburō". *Journal of the Oriental Society of Australia*, v. 34, 2002, p. 46-64.
- \_\_\_\_\_. 2004-2005. *The Journal of the Oriental Society of Australia*, v. 36-37, p. 104-121.
- COCI, Gianluca. "TakahashiGe'ichirō: Il romanzo giapponese tra postmoderno e avant-pop." In: CASARI, Matteo (cur.). *Culture del Giappone Contemporaneo*. Latina: Tunué, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. 2009. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CORNYETZ, Nina. 2007. *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature*. New York: Routledge.
- COYAUD, Maurice. 1985. *L'Ambiguité en Japonais Ecrit*. Paris: Association pour l'Analyse du Folklore.
- DALE, Peter. 2011. *The Myth of the Japanese's Uniqueness*. Routledge: Routledge University Press.
- DAVIE, J. Roger; IKENO, Osamu. 2007. *The Japanese Mind*. Tokyo: Tuttle Publishing, p. 10-12.
- DYER, Richard. 1995. *The Scribe of the Soul*. Boston: Boston Globe.
- FAY, Sarah. Winter 2010. *Kenzaburo Õe: The Art of Fiction*. In: *The Paris Review*, n° 195.

- FERNANDEZ, Jaime. 1971. "The Unreality of Love. Time and Death in Kawabata's Lyric Poem". *Monumenta Nipponica*, v. 26, n° 3-4, p. 307-317.
- FOKKEMA, Douwe W. 1990. *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. de Abel Barros Baptista. Lisboa: Veja.
- FOREST, Philippe. 2012. *Légendes Anciennes e Nouvelles d' un Romancier Japonais*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Default.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Il Romanzo, L' Io*. Milano: RCS Libri S.P.A.
- FOWLER, Edward. 1988. *The Rhetoric of Confession: "Shishōsetsu" in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- FRANCHETTI, Paulo. 1996. Trad. de Neide Hissae Nagae. *Haikai: Antologia e História*. São Paulo: Editora Unicamp.
- FREEDMAN, Ralph. 1970. *The Lyrical Novel*. Princenton: Princenton University Press.
- FUJI, James. 1993. *Complicit Fiction the Subject in the Modern Japanese Prose*. California: University of California Press.
- FUKUDA, Kiyoto; ITAGAKI, Shin. 1970. *Kawabata Yasunari*. Tokyo: Shimizu Shoin.
- FUMIKO, Enchi. 1969. "Kawabata San no Koto". *Yasunari Zenshū, GEPPPO 2*. Tokyo: Shinchōsha.
- GABRIEL, Philip. 2006. *Spirit Matters*. Honolulu: Hawaii University Press.
- GESSEL, Van C. 1993. *Three Modern Novelists: Soseki, Tanizaki, Kawabata*. Tokyo; New York: Kodansha International.
- GLUCK, Carol. 1998. "The Invention of Edo". In: VLASTOS, Stephen (org.). *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. p. 262-263.
- GOMARASCA, Alessandro; VALTORTA, Luca. 1996. *Sol Mutante, Mode, Giovani e Umori nel Giappone Contemporâneo*. Milano: Costa & Nolan.
- GORDON, Andrew (Ed.). 1993. *Postwar Japan as History*. Berkley: University of California Press.
- GRASS, Gunter; ŌE, Kenzaburo. 1999. *Ieri, 50 Anni Fa*. Milano: Archinto.
- \_\_\_\_\_; ŌE, Kenzaburo. 1999. *Just Yesterday, Fifty Years Ago: a Critical Dialogue on the Anniversary of the End of the Second World War*. Paris; London: Alyscamps Press.
- HALBWACHS, Maurice. 1997. *La Memoria Collettiva*. Milano: Edizioni Unicopl.
- HAROOTUNIAN, Harry D. 1993. "America's Japan/ Japan's Japan". In: \_\_\_\_\_. *Japan in the World*. Durham: Duke University Press.
- HARVEY, David. 1993. *La Crisi della Modernità*. Milano: Il Saggiatore.
- HEINE, Steven; WEI, Hsun Fu. 1995. *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. New York: State University of New York.
- HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 1996. *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Sociocultural Phenomenon*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- HUME, Nancy G. 1995. *Japanese Aesthetics and Culture: a Reader*. New York: New York University Press.

- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria Ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- HUYSSSEN, Andreas. 1991. "Mapeando o Pós-Moderno". In: \_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ICHIHARA, Yasuko. 1998. "Estetica Letteraria di Kawabata Yasunari". *Giappone, Il futuro del passato. Atti del XXI Convegno di Studi Sul Giappone*, AISTUGIA, Venezia.
- ISHIGURO, Kazuo; ŌE, Kenzaburo. 1991. "The Novelist in Today's World: A Conversation." *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, 18, nº 3, p. 109-122.
- \_\_\_\_\_. 1990. "The Novelist in Today's World: A Conversation." *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, p. 11.
- ISHERWOOD, Christopher. Dec. 2003. "Beyond boundaries: Centre/ Periphery Discourse in Ōe Kenzaburō's *Dojidai Gemu* & Witi Ihimaera's *The Matriarch*". *New Zealand Journal of Asian Studies*, v. 5, nº. 2, p. 114-115.
- IVY, Marilyn. 1995. *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago: The University of Chicago Press.
- IWABUCHI, Koichi. 2002. *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnacionalism*. Durham e London: Duke University Press.
- IWAMOTO, Yoshio. 1988. "The Nobel Prize in Literature, 1967-1987: a Japanese view". *World Literature Today*, v. 62, nº. 3, p. 385-390.
- JAGGI, Marta. 2007. "In the Forest of the Soul: Ōe Kenzaburō at 70". *Japan Focus*, nº. 5, 2007. Disponível em URL: <<http://japanfocus.org/product/topdf/1742>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- JAGGY, Marta. Feb. 2005. "In the Forest of the Soul: Ōe Kenzaburō at 70". *The Guardian*, nº. 5.
- JAMESON, Fredric. 1993. "O Pós-Modernismo na Sociedade de Consumo". In: \_\_\_\_\_. *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- JANEIRA, Armando Martins. 1970. "Western Influences on Contemporary Japanese Writers". In: \_\_\_\_\_. *Japanese and Western Literature: a Comparative Study*. Tokyo: Charles Tuttle Co., p. 164-169.
- JUNG, C. G. 1981. *O Desenvolvimento da Personalidade*. Rio de Janeiro: Vozes.
- KARATANI, Kōjin. 2004. *History and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham: Duke University Press N. C.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham and London: Duke University Press.
- KATO, Shuichi. 1979. *A History of Japanese Literature*. v. I, II, III. Tokyo: Kodansha Internacional.
- \_\_\_\_\_. Jan. 1990. "From Kawabata Yasunari to Ōe Kenzaburō". *The East* 30, nº. 5, p. 26-27.
- \_\_\_\_\_. Spring 1995. "Kawabata and Ōe: from Exoticism to Universality". *Japan Echo*, v. 22, nº. 1, p. 78-79.
- KAWABATA Yasunari; MISHIMA, Yukio. 2002. *Lettere: 1945-1970*. Milano: SE.
- KEENE, Donald. 2003. *Five Japanese Novelists*. New York: Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_. 1996. *The Blue-Eyed Tarōkaja*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era – Fiction*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1978. “The Barren Years: Japanese War literature”. *Monumenta Nipponica*, XXXIII, p. 67-112.
- \_\_\_\_\_. Jul. 1969. “Japanese Aesthetics”. *Philosophy East and West*, v. 19, n° 3, Symposium on Aesthetics East and West, p. 293-306. University of Hawai’s Press. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/1397586>>. Acesso em: 22 ago. 2010.
- \_\_\_\_\_. 1956. *Anthology of Japanese Literature, from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*. New York, Rutland, Vt., Charles E. Tuttle.
- KOHSO, Sabu. Summer 1998. “Uses of Aesthetics: after Orientalism”. *Boundary 2*, v. 25, n° 2 (Edward W. Said), p. 145-160. Duke University Press Stable.
- KONISHI, Jun’ichi. 1983. “Literature”. In: \_\_\_\_\_. *Kodansha Encyclopedia of Japan*. v. V. Tokyo: Kodansha.
- LAYOUN, N. Mary. 1999. *Travel of a Genre: the Modern Novel and Ideology*. Princeton: Princeton University Press.
- LEJEUNE, Philippe. 1986. *Il pacto autobiográfico*. Bologna: Il Mulino.
- LIMAN, Anthony V. 1971. “Kawabata’s Lyrical mode in *Snow Country*”. *Monumenta Nipponica*, v. 26, n° 3-4, p. 267-285. Sophia University Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/2383649>>. Acesso em: 1º maio 2009.
- LISTRI, Pierfrancesco. 18 ott. 1968. “Al Giapponese Kawabata il Nobel della Letteratura”. *La Nazione*.
- MACK, Edward. 2004. “Accounting or Taste: the Creation of the Akutagawa and Naoki Prizes for Literature”. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 64, n° 2, p. 291-340. Harvard-Yenching Institute Stable.
- MARGERIE, Diane de. 2002. *Infanzie Contrastate Affinità Segrete*. In: KAWABATA, Yasunari. *Racconti in un Palmo di Mano*. Venezia Marsilio.
- MARRA, Michele. 2002. *Japanese Hermeneutics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- MATHY, Francis. 1969. “Kawabata Yasunari: Bridge-Builder to the West”. *Monumenta Nipponica*, v. 24, n° 3, p. 211-217. Sophia University Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/2383630>>. Acesso em: 1º maio 2009.
- MIGLIORINI, Pietro. 1997. *I Premi Nobel: la Vita, le Scoperte e i Successi dei Premiati in Fisica, Chimica, Medicina, Letteratura, Pace, Economia dal 1901 ad Oggi*. Milano: Edizioni La Vita Felice.
- MIYOSHI, Masao. 2010. *Trespases*. Durham and London: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. Summer 1993. “A borderless world? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State”. *Critical Inquiry*, v. 19, n° 4, p. 726-751. The University of Chicago Press Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/1343904>>. Acesso em: 11 jun. 2009.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Off Center: Power and Culture Relation Between Japan and the United States*. London: Cambridge University Press.

- \_\_\_\_\_; HAROOTUNIAN, H. D. 1989. *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. 1974a. *The Margins of Life: Kawabata Yasunari*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1974b. *Accomplishes of Silence: the Japanese Novel*. London: University of California Press.
- MORETTI, Franco (org.). 2009. *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify.
- MORRIS, Ivan. 1962. *Modern Japanese Stories: an Anthology*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- MUCCIOLI, Marcello. 2002. *Postfazione*. In: YOSHIDA, Kenkō. *Ore D' Ozio*. Milano: SE, p. 187-213.
- NAGASHIMA, Yoichi. 2001. *Return to Japan from Pilgrimage to the West*. Oxford: Aarhus University Press.
- NAPIER, Susan. 1995. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- NATAN, John. Jan. 1995. "Ōe Kenzaburō: Mapping the Land of Dreams". *Japan Quarterly*, p. 89-98.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Japan Unbound*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- NATILI, Donatella. 2001. "Modas e Tendências Culturais no Japão Contemporâneo". *Anais do XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. Brasília: Editora UnB.
- NEMOTO, Reiko Tachibana; GRASS, Gunter; ŌE, Kenzaburō. Winter 1993. "Gunter Grass's 'The Tin Drum' and Ōe Kenzaburō's 'My Tears': a Study in Convergence". *Contemporary Literature*, v. 34, n°. 4, p. 740-766. University of Wisconsin Press Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/1208808>>. Acesso em: 11 jun. 2009.
- NIIKUNI, Wilson Michiko. 1994. *Kenzaburo ŌE: Laughing Prophet and Soulful Healer*. Disponível em URL: <[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html)>. Acesso em: 8 jun. 2009.
- \_\_\_\_\_. 1986. *The Marginal World of Ōe Kenzaburō: a Study in Themes and Techniques*. London: M. E. Sharp.
- NOBEL Prize Library. 1971. *Kawabata Yasunari, Rudyard Kipling, Sinclair Lewis*. New York: Gregory/ CMR Publishing.
- NOBELPRIZE.org. 1968. "For his Narrative Mastery, which with Great Sensibility Expresses the Essence of the Japanese Mind"? Disponível em: <[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata.html?print=1](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata.html?print=1)>. Acesso em: 10 out. 2010.
- NOVIELLI, Roberta. 2010. *Metamorfosi: Schegge di Violenza nel Nuovo Cinema Giapponese*. Bologna: Epica Edizioni.
- \_\_\_\_\_. 2007. *História do Cinema Japonês*. Brasília: Editora da UnB.
- ODELBERG, Wilhelm (ed.). 1969. *Les Prix Nobel en 1968*. Stockholm: Nobel Foundation.
- ODIN, Steve; KITARO, Nishida. Summer 1987. "An Explanation of Beauty: Nishida Kitaro's Bi no Setsumeï". *Monumenta Nipponica*, v. 42, n°. 2, p. 211-217. Sophia University Stable. Disponível em URL: <<http://www.jstor.org/stable/2384952>>. Acesso em: 8 jun. 2009.



- \_\_\_\_\_; ISHIGURO, Kazuo. 1993. "The Novelist in Today's World: a Conversation". In: \_\_\_\_\_. *Japan in the world*. Durham and London: Duke University Press, p. 163-176.
- OKAKURA, Kakuzo. 2008. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade.
- ORSI, Maria Teresa. 2009. "A Padronização da Linguagem: o Caso Japonês". In: MORETTI, Franco. *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac & Naify. p. 425-459.
- PASQUALOTTO, Giangiorgio. 1992. *Estetica del Vuoto: Arte e Meditazione nelle Culture d' Oriente*. Venezia: Marsilio Editore.
- PÉROL, Jean. 1995. *Regards d'encre*. Paris: La Différence.
- PETERSEN, B. Gwenn. 1979. *The moon in the water*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- POLLACK, David. 1992. *Reading against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- POWELL, Irena. 1983. *Writers and Society in Modern Japan*. New York: Kodansha International.
- RADTKE, Kurt W. 1981. "Concepts in literary criticism: problems in the comparative study of Japanese, Chinese and Western literature". *Oriens Extremus*, XXXVIII, n° 1.
- RAIMONDI, Ezio. 2000. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Bruno Mondadori.
- REISCHAUER, Edwin O. 2000. *Storia del Giappone dalle Origini ai Nostri Giorni*. Milano: Bompiani.
- RICHIE, Donald. 2007. *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Berkley: Stone Bridge Press.
- RICHTER, David. 1998. "Multiculturalism and the Canon Wars: the Politics of Literature". In: RICHTER, David. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Boston: Bedford St. Martins. p. 1526-1540.
- \_\_\_\_\_. 1994. "What we read: aesthetic and political issues in the canon wars". In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*. Bedford Books of St. Martin's Press.
- RIMER, Thomas J. Summer 1990a. "High culture in the Showa period". *Daedalus*, v. 119, n° 3, p. 265-278. Showa: The Japan of Hirohito, The MIT Press on Behalf of American Academy of Arts & Sciences.
- \_\_\_\_\_. 1990b. *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Modern Japanese Fiction and its Traditions: an Introduction*. Princeton: Princeton University Press.
- ROVBERTSON, Jennifer. 1998. *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.
- ROLIN, Olivier. 1999. *Paesaggi Originari*. Reggio Emilia: Mavida Edizioni.
- SÁBATO, Ernesto. 2000. *Lo Scrittore e i suoi Fantasmi*. Roma: Meltemi Editore.
- SAID, Edward. 1996. *Orientalismo: o Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAKAI, Cécil. 2001. *Kawabata: le Clair-Obscur*. Paris: Press Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Ellipses et Images dans lês Récit de *La Paume de la Main*, de Kawabata Yasunari". *Japon Pluriel 3*, Arles Picquier, p. 387-394.

- SARTRE, Jean Paul. 1993. *O Que é a Literatura?* São Paulo: Ática.
- SAWARAGI, Noi. 2010. *Nihon Gendai Bijutsu*. Tokyo: Shinchosha.
- SCALISE, Mario. 1966. Romanzieri Giapponesi Moderni: Jun'ichirō Tanizaki e Kawabata Yasunari. Milano: Studio Critico.
- SEIDENSTICKER, Edward. 1966. "The 'Pure' and the 'in-Between' in Modern Japanese Theories of the Novel". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 26, p. 174-186, Harvard-Yenching Institute.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Introdução a *Snow Country*". In: KAWABATA, Yasunari. *Snow Country*. New York: Vintage International.
- SHARF, Robert H. 1993. "The Zen of Japanese Nationalism". *History of Religions*, v. 33, n° 1, p. 1-43.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Whose Zen? Zen Nationalism Revisited". *Rude Awakenings*, n° 45, p. 44.
- SHINMURA, Izuru (org.). 1988. *Dicionário Kōjien*. Tóquio: Iwanami Shoten.
- SLAYMAKER, N. Douglas. 2004. *The Body in Postwar Japanese Fiction*. London and New York: Routledge Curzon.
- SNYDER, Stephen; GABRIEL, J. Philip. 1999. *Ōe and Beyond*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- SONTAG, Susan; ŌE, Kenzaburo. 2005. *La Nobile Tradizione del Dissenso*. Milano: Archinto.
- STARRS, Roy. 1998. *Sounding in Time: the Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond (Surrey, UK): Japan Library, 1998.
- \_\_\_\_\_. May 1969. "Nation and Tradition in Modern Japanese Literature". *The Japan Foundation Newsletter*.
- STRECHER, Matthew. 1996. Purely Mass or Massively Pure? The Division between 'Pure' and 'Mass'". *Monumenta Nipponica*, LI, n° 3, p. 357-374.
- SUTER, Rebecca. 2008. *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press.
- SUZUKI, Sadami. 2006. *The Concept of "Literature in Japan"*. Kyoto: Nichibun.
- SUZUKI, Tomi. 1996. *Narrating the Self*. California: Stanford University Press.
- TAKEDA, Katsuhiko. 1987. *Teoria Letteraria in Giappone e in Occidente*. Trad. de Lydia Origlia. Milano: Spirali Edizioni.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. 2007. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TETI, Mario. 18 ott. 1968. "Il Premio Nobel a Kawabata Scrittore all' Antica". *Paese Sera*.
- THE JAPAN Foundation Newsletter. 1990. "The Novelist in Today's World: A Conversation between Kazuo Ishiguro and Ōe Kenzaburō". *The Japan Foundation Newsletter*, v. XVII, n° 4.
- TWINE, Nanette. Autumn 1978. "The Genbunitchi Movement: its Origin, Development, and Conclusion". *Monumenta Nipponica*, v. 33, n° 3, p. 333-356, Sophia University Stable.
- UEDA, Makoto. 1976. "Kawabata Yasunari". *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. California, Stanford: Stanford University Press, p. 173-218.

WALKER, Janet. 1988. "On the Applicability of the Term 'Novel' to Modern non Western Long Fiction". *Yearbook of Comparative and General Literature*, XXXVII, p. 47-68.

WALKER, Janet. 1979. *The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism*. Princeton:Princeton University Press.

WATTS, Alan W. 1987. *La Via dello Zen*. Milano: Feltrinelli.

WESTON, M. 1999. "Kawabata Yasunari and Ōe Kenzaburō: Nobel Prize Winning Novelists". *Giants of Japan: the Lives of Japan's Greatest Men and Women*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.

WILSON, Michiko Niikuni. 1995. "Ōe Kenzaburō: an Imaginative Anarchist with Heart". *Georgia Review*, n°. 49, p. 344-350.

\_\_\_\_\_. 1986. *The Marginal World of Ōe Kenzaburō*. New York: M.E. Sharpe.

YOSHIDA, Kenkō. 2001. *A Arte de Transformar Tempo Fútil em Tempo Útil*. São Paulo: Landy.

APÊNDICE 1 – A BELEZA DO JAPÃO E EU, DE KAWABATA YASUNARI  
(美しい日本の私 UTSUKUSHII NIHON TO WATAKUSHI)<sup>1</sup>

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<sup>はなみやう</sup>に入りて坐禪す。やうやく中夜にいたりて、出觀の  
後、峰<sup>たけ</sup>の房より下房へ帰る時、月雲間より出でて、光り雪にか  
がやく。狼の谷<sup>むね</sup>に吼ゆるも、月を友として、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。かくしつ後夜の鐘の音聞こゆれば、また峰の房へのぼる  
に、月もまた雲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、月また雲を追ひ来て、向ふの峰にかくれんとする  
上ぞほひ、人しれず月の我にともなふかと思ゆれば、  
この歌。それにつけて、

と、

春は花夏ほととぎす秋は月  
冬雪きて冷しかりけり

道元禪師<sup>だうげんぜんじ</sup>（二〇〇年一五三年）の「本来ノ面目」と題するこの歌  
と、

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<sup>めいゑじゆんじん</sup>（一七三年一三二年）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、長く詳しい詞書きが

\* 巻末編集注記参照

6

<sup>1</sup> 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やあかや  
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、夜半から眠までの「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のままでの三十一文字で、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、我に見られる月が我になり、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、有明けの月は自身自身の光りと思ふだらうといふ風であります。

山の端に傾ぶくを見おきて峰の禅堂にいたる時

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、

權観のひまに眼を開けは、有明けの月の光、窓の前にさしたり。我身は暗きころにて昇りたれば澄める心月の光にゆるる心地すれば

隈もなく澄める心の輝けば

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、最も友をおもふ」のがその根本の心で、茶会はその「感念」<sup>かんねん</sup>、葉とするのが伝統なのであります。そして日本の茶道も、「雪月花万彙、自然のすべて、そして人間感情をも含めての、美を現はす言移りの折り折りの美を現はす言葉は、日本においては山川草木、森羅は、広く「人間」ともれませう。また「雪、月、花」といふ四季の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」親しい友が切に思はれ、このところこびを共にしたいと願ふ、つまり、美に、自分が触れ目覚める時、美にめぐりあふ幸ひを得た時には、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も友を思ふ。」という詩語に約められるとてゐます。雪の美しいの

「我にともなふ冬の月」の歌も、長い詞書きに明らかやうに、明恵が山の禪堂に入って、宗教、哲学の思索をする心と、月が微妙に相応じ相交はるのを歌つてゐるのですが、私がこれを借りて揮毫しますのは、まことに心やさしい、思ひやりの歌とも受け取れるからであります。雲に入りたり雲を出たりして、禪堂に行き帰りする私の足もとを明るくしてくれ、狼の吠え声もこほいと感じさせないでくれる「冬の月」も、風が身にしみないか、雪が冷めたくないか。私はこれを自然と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、しみみど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。

そのポツテ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（一七五八年十一月八日—一八三三年）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で、ためらひもなく、と言ふよりも、ことさらにとめて、運うねて重ねるうちに、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

手て毬まつきつこの日暮らしつ

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せただけの、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

春は花夏ほととぎす秋は月  
冬雪きえて冷しかりけり

よい時によい友どちが集ふといひ会なのであります。——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げられるのは誤りで、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。

風は清し月はさやけいざ共に

聊り明かむ老いの名残りに

世の中にましらぬとはあらねども

ひとり遊びぞ我はまさされる

これらの歌のやうな心と暮らし、草の庵いばに住み、粗衣をまどひ、

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語にはしないで、「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脱、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だ貫はれてゐる良寛、その人

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、これかただ自分の

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、二十九歳の若い尼、貞心とめぐりあつ

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る



「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氷のやうに透み透みした、病的な神祕の境界である。(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とも、自殺はさどりの姿ではな

こびの歌とも、待ちわびた愛人が来てくれたよこびの歌とも取れません。「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『雪国』と同じ雪国の越後、つまり、シベリアから日本海を渡って来る寒風に真向ひの真日本の北国、今の新潟県に生まれて、生涯をその雪国に過ごしたのでしたが、古い衰へて、死の近いのを知った、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、辞世にある雪国の自然がなほ美しく映つただ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。「童児が隣にのほって、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窓な禪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、山に入つて、食を絶ち、死を決した」ともあります。

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「死にまさる芸術はないとか、死ぬることは生きることだとかは、口癖のやうだつたさう」(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つてあたらうと、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(二三九四年―一四八二年)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

もよくこの言葉を揮毫します。意味はいろいろに読まれ、またむづかし考へれば限りがないでせうが「仏界入り易し」につづけて「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。究極は真・善・美を自ざす芸術家にも「魔界入り難し」の願ひ、恐れ、折りに通ふ思ひが、表にあらはれ、あるひは裏にひそむのは、運命の必然でありませう。「魔界」なくして「仏界」はありません。そして「魔界」に入る方がむづかしいのです。心弱くてできることではありません。

達トウ・仏殺フツトキ・仏・達トウ・祖殺ソトキ・祖

これはよく知られた禪語ですが、他方本願と自力本願とに仏教の

ました。そして『狂雲集』とその続集には、日本の中世の漢詩、殊に禪僧の詩としては、類ひを絶し、おどろきに胆をつぶすほどの恋愛詩、閨房の秘事までを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。

一体のゐた京都紫野の大徳寺は、今日も茶道の本山のさまで少し、一体の墨蹟も茶室の掛け物として賣られています。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。」と一行書きです。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ばならないのです。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「默如雷」まで極まってしまうでしょう。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、沈黙考の果てに、さとりを達したと伝えられてゐます。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、他方本願の親鸞（一七三一年—二六二年）の「善人往生す。いはんや悪人をや。」も、「一休の「公界」「魔界」と通ふ心もありますが、行きが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。「祖に逢へば祖を殺し」、「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、「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、暫時傾刻のおひだに、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  
心の内うちになにかあるべき（一休）  
また、同じ一休の道歌  
心とはいかなるものと言ふならん  
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、余白まじり筆も、この墨絵の心であります。「能書のり」一い枝風有り聲（金心）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

せるさままでを現はします。その凝縮を極めると、日本の盆栽びんざいとなり、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」の茶道わげいせいじやくが尊ぶ「わび・さび」は、論むしる心の豊かさを感してのことですし、極めて狭小、簡素の茶室は、かへっ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。開き切った花を活けてはならぬと、利休りゅうも教へてますが、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「白玉びやくぎよ」とか

「栴助せんすけ」とか名づけられた椿つばきの種類のうちでも花の小さい椿、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、最も多くの色を持っています。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のです。五月、牡丹の花を青磁の花瓶けいびん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焼きものが少なくありません。日本の焼きもの花生けのなかで、最も位が高いとし、また価ひも高い、古伊賀こいが（およそ十五、六世紀）は水に濡らして、はじめて目ざめるやうに、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

美の心の目ざめでもあります。日本の長い内乱の荒廢のなかに生き  
 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、  
 なきげある人にて、かめのなかにあやしき藤の花ありけり。花  
 のしなひ、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發微を感じることがあります。  
 藤の花は日本風にぞして女性的に優雅、垂れて咲いて、そよ風に

が、その焚きもの（燃料）の塵灰や煙が降りかかって花瓶の体に着  
 いたり流れたりで、火度のさがるにしたがって、それが黼黻のやう  
 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、窯変と言つてもいいやうな、さまざまなか色模様が生まれま  
 す。その伊賀焼きの淡くて、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なりました。「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

もゆらぐ風情は、なよやか、つましやか、やはらかで、初夏のみど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せう。唐の文化の吸収がとく日本風に消化されて、おおよそ千年前に、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』、紫式部（九七〇年）ら一〇二（九〇二年ころ）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。

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きます。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。

（おおよそ九五七年一〇四二年）などの名歌人もみな宮仕への女性でし

紫式部や清少納言、また和泉式部（九七九年—不明）や赤染衛門\*



二一八年（一九〇年）は、この二つの時代、平安と鎌倉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  
現に一目見しとはあらず

など『古今集』の小野小町の歌は、夢の歌でもまだ率直に現実的で  
すが、それから『新古今集』を経たのも、さらに微妙となった写生、  
群雀（むらぐさ）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、すでに栄華極まった果ての哀愁が  
ただよっていますが、日本の王朝文化の満開がこに見られます。  
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

影こそ秋の色になりぬれ

真萩散る庭の秋風身にしみて

夕日の影を壁に消えゆく

など、鎌倉末の永福門院\*（二十二年—一三四三年）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。

「冬雪さえて冷しかりけり」の歌の道元禪師や、「われにもなふ

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。

西行法師常に来りて物語りして言はく、我が歌を詠むは遙かに

尋常に異なり。花、ほとどきす、月、雪、すべて万物の興に向

ひても、おとそあらゆる相あひまこね虚妄なること、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。  
花を詠むとも実に花と思ふことなく、月を詠ずれども実に月と  
も思はず。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。紅虹にじたなびけば虚空色どれるに似たり。白日かが  
やけば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  
に躑はななし。この歌即ち是れ如来の真の形体なり。  
（数字書海の「明恵伝」とし）

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

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觀から十三歳で出家した。二十四歳で宋に渡り、如淨禪師に曹洞禪を学び帰國。永平寺を建立。道元は、悟りを得るために座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」を探索しつづけた。著書に、『正法眼藏』のほか『学道用心集』『普勸坐禪儀』などがある。

明恵上人

鎌倉初期の華嚴宗の僧。名は高辯。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・北条泰時らにその学徳を慕われ、秀れた僧としてきこえた。著書に『撰邦論』など七十余書がある。

ます。私の作品を虚無と言ふ評家がありますが、西洋流のニヒリズ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ゐます。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、実は強く禪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知れて、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

大乘仏教の一經典「維摩經」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(一六八七―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・仏像などの絵を南宋画の名家に学んだが、その形式主義のわくを破って新鮮で個性的な表現をした。著書に『冬心集』がある。

千利休(一五二一―一五九二年)

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。藤原道長の妻倫子・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、『栄華物語』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. Dōgen 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.

<sup>41</sup> *Japan, the Beautiful, and Myself*

永福門院

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。

APÊNDICE 2 – A AMBIGUIDADE DO JAPÃO E EU, DE ÔE KENZABURŌ  
 (あいまいな日本と私 AIMAINA NIHON TO WATAKUSHI) <sup>2</sup>

あ い ま い な 日 本 の 私  
 ア イ マ イ ナ ニ ホ ン ト ノ ワ タ ク シ

|||||

それは不幸なさまの大戦のなかでしたが、ここからはるかに遠い日本列島の、四国とい  
 う島の森のなかです。少年期に、私が心底魅惑された二冊の書物がありました。『パッ  
 クルリー・フインの冒険』と『ニルス・ホーゲルソンの不思議な旅』。前者には、世界を  
 恐怖が襲うようだった時代に、私が谷間の小さな家で夜をすごすより、森に登り樹木に囲ま  
 れて眠ることに安眠を見いだす子供であったことの、自己正当化の根拠があると感ぜられま  
 した。そして後者、少年が小人となり、かつ鳥の言葉を理解して、冒険にみちた旅をする  
 物語には、いくつものレヴェルの官能的な喜びが隠されていたのでした。祖先がそうしてき  
 たとおり、小さな島の深い森に閉じこめられて暮らす少年に、本当の世界は、またそこに生  
 きているということは、このように解放されたものだといふ、みずみずしく不逞な確信があたえ  
 られもしました。それが第一のレヴェルです。

1

©The Nobel Foundation 1994

|||||

\*  
 日米の新しい文化関係のために ..... 137  
 北欧で日本文化を語る ..... 165  
 回路を開じた日本人でなく ..... 187  
 世界文学は日本文学たりうるか? ..... 205  
 後記 ..... 231

<sup>2</sup> Cf. Ôe, Kenzaburô. *Amaina Nihon no Watakushi*. Tokyo: Iwanami Shôten (Vol. 375), 1995.

私的な日本のあいまい

立っている場所と時にふさわしいものでないと感じられる方はすくなくないでしょう。しかし私の根本的なスタイルが、個人的な具体性に出発して、それを社会、国家、世界につながるものとするのです。いましばらく、個人的に語ることを許していただきたいと思います。

半世紀前、森のなかの子供の私は、ニルスの物語を読みながら、そこにわたつの予言を感じていました。ひとつは自分もまたやがて鳥の言葉を理解するようになるだろう、という。もうひとつは、やはり自分もまた親しい雁と連れだって、はるか遠くへ、望むべくはスカンジナヴィア半島まで空を飛び旅に出るだろう、ということ。

家庭を持った私に生まれた最初の子供は「かれに私は三宮」という意味の、光という名をつけました。知的な発達に障害を抱っていました。幼い時、かれは野鳥の歌にのみ反応を示して、人間の声、言葉には無反応でした。六歳の夏をすごしにでかけた山小屋で、木立の向こうの湖からクイナの番いの声が聞こえた時、野鳥の歌を録音したレコードの解説者のアセントで、「クイナ、です、といったのが、皇子が人間の言葉を話した最初でした。それをきかけてとして、かれと私たちの、言語的なコミュニケーションは始まったのです。いま光は、わが国の社会がスウェーデンからまなびつつ作った、障害者のための福祉作

さて、ニルスはなによりもスウェーデンを横切る旅によって、また友人である雁たちと協調し、かれらのために戦うことをつうじて、いたずら坊主の性格を改造し、無垢な、しかも自信にみちた謙虚さをおちえてゆきます。その過程によりそことが、喜びの第一のレヴェルでした。ついに帰郷したニルスは、懐かしい家のなかの高親に呼びかけます。その言葉にこそ最上の喜びがあったということができるかも知れません。自分もまたニルスとともにその声を発しているという、浄められ高められる感情をおこわいえたのですから。仏訳から引用すれば、それはこうい呼びかけでした。

“Maman, Papa! Je suis grand, je suis de nouveau un homme!”  
 “ママ、パパ！お母さん、お父さん、僕は大きくなりました。もう一度、人間に戻って！”

私がとくに驚きつげられたのは“je suis de nouveau un homme”というフレーズによってでした。しかもその後、自分自身が、機さまのあり方での苦難との闘いを、家庭内の規模に始まり、日本の社会との関わりにおいて、また二十世紀後半のこの世界に生きること自体において、ひとつの連続性において経験しながら—それは当の経験を小説に書きつ生きたことであるのですが—、私はしばしば嘆息するように、この叫び声を繰り返しかえてきたと思います。Je suis de nouveau un homme. このように個人的に語ることは、いま私

2

3

研究者による英訳、"Japan, the Beautiful, and Myself" は、それをあらためて普通の日本語へ戻すとすると、なから「美しい日本と私」でしようが、だからといってさきの練達の英訳者が、かならずしも異切り者としての翻訳者とはいえないのです。

右のタイトルのもとに、川端は、日本的な、さらには東洋的な範囲にまで拡がりをもたせた、独自の神秘主義を語りました。独自の、というのは禪の領域につながることで、現代に生きる自分の心の風景を語るために、かれは中世の禪僧の歌を引用しています。しかも、おのおもそれぞれの歌は、言葉による真理表現の不可能性を主張している歌なのです。閉じた言葉、その言葉がこちら側につたわって来ることを期待することはできず、ただこちらが自己放棄して、閉じた言葉のなかに参入するよりほか、それを理解する、あるいは共感することはできないはずの禪の歌。

どうして川端は、このような歌を、それも日本語のまま、ストラクホルムの聴衆の前で朗読することをしたのでしょう？ この秀れた芸術家が晩年にかちえた、率直で勇敢な信条告白の態度を、私は懐かしく思います。小説家としての永く長い履歴の後、それ自体が理解を拒む表現である、これらの歌にこそ魅きつけられていると、そのように告白することによってしか、川端には自分の生きる世界と文学について、つまり「美しい日本と私」について

5

業所で働ながら、作曲を続けています。人間のつくる音楽へとかれを立ち上げたのは、なによりまず鳥の歌だったのでした。それは光が、鳥の言葉を理解するという言葉を、父親にかわって成就させてくれたことではないでしょうか？ それともうひとつ、私の生涯にもっとも豊かに女性的な力を発揮してくれた妻とともに、つまりニルスにおけるアッカという名の雁の役割の女性と連れだって、私はストラクホルムまで飛行しました。第二の予言も愉快に成就されたように私は感じています。

日本語の作家として、初めてこの場所に立った川端康成は、「美しい日本の私」という講演をしました。それはきわめて美しく、またきわめてあまいまいなものでありました。私はいま *myself* という言葉を使いましたが、それは日本語でのあまいまいなという形容詞にあてたものです。それをこで念を押したいのは、あまいまいなという日本語を英語に訳す場合、いくつもの訳語が考えられるからです。川端が、おそらく意識して選んだあまいまいさは、その講演のタイトルがあらかじめ示していました。それは日本語で「美しい日本の」という、その助詞「の」の機能によっているのです。

まずタイトルは、「美しい日本」に属する私、を意味します。また「美しい日本」と私を、同様に提示しているとも受けとれます。さらに川端の翻訳者であるアメリカ人の日本文学研

4



## あいまいな日本の私

私がいま自分の小説家としての生のしめくりとして書きあげたばかりの三部作は、そのタイトル『燃えあがる緑の本』を、かれの重要な詩のひとつのスタンザ『梢の枝から半ばはすべて、きらめく炎であり／半ばはすべて緑／盛に濡れた豊かな茂りである一本の樹木』によっています。あわせてかれの全詩集は、この作品に徹底した影を投げかけておるので、大詩人W・B・イエーツの受賞を祝って、アイルランド上院で提出された決議案演説に、次の一節がありました。『われらの文明は氏の力ゆえに世界に評価されるだろう……破壊へ狂信から人間の正気を守る氏の文学は貴重である……』

もしできることならば、私はイエーツの役割にならいたいと思います。現在、文学や哲学によってではなく、電子工学や自動車生産のテクノロジューえに、その力を世界に知られていくわが国の文明のために。また近い過去において、その破壊への狂信が、国内と周辺諸国の人間の正気を踏みにじった歴史を持つ国の人間として。

このような現在を生き、このような過去にきざまれた辛い記憶を持つ人間として、私は川端と声をあわせて『美しい日本の私』ということではできません。ときに私は、川端のあいまがいについていながら、『あいま』という言葉を用いました。いま私は、やはり英語圏の大詩人キースリー・レインがフレイクにかぶせた『ambiguus』であるが『ambiguus』ではない』とい

7

1

6

語ることはできなかつたのです。

しかも川端は、次のように講演をしめくつたのでした。自分の作品を、虚無と批評する者がいるが、西洋流のニヒリズムという言葉はあたらない、心の根本がちがうと思ふ、道元の四季を歌った歌も『本来の面目』と題されているが、それは季節の美しさを歌いながら、じつは強く禪につじたものなのだから。私は、ここにも、率直で勇敢な自己主張があると、思います。自分が根本的に東洋の古典世界の禪の思想・審美感の流れのうちにあることを認めながら、しかしそれがニヒリズムではないと、とくに念をおすことで、川端は、アルフレッド・ノーベルが信頼と希望を託した未来の人類に向けて、おなしく心底からの呼びかけを行なっていたのです。

さて、正直に言えば、私は二十六年前にこの場所に立った同国人に対してより、七十一年前にほぼ私と同年で賞を受けたアイルランドの詩人ウイリアム・バトライー・イエーツに、魂の親近を感じています。もとより、私がこの天才と自分を同列に並べるものではありません。詩人がこの世紀に復興させたウイリアム・フレイクによれば、『ヨーロッパとアジアを横切って、さらに中国へ、また日本へ、稲妻のように』と歌われるほど、かれの国から遠い土地の、ひそかな弟子として、そういうのです。



の人間として、私はそれを想像しないではいられないのです。

一方、日本の経済的な大きな繁栄は——世界経済の構想に照らして、また環境保全の側面から、様ざまに危険の芽をはらんでいっているはずが——、日本人が近代化をつうじて慢性的病気のようにならざるを得ないままに加速し、さらに新しい構想をあえましました。それはわれわれが国内で自覚しているよりも、国際的な批評の眼には、さらにおきかたで耐えしめていないででしょうか？ 奇妙な言い方になりますが、日本人は戦後の徹底的な貧困を耐えしのんで、復興への希望を失わなかつたように、現在の異様な繁栄の底から、身体をまたげようとする、先行きへの巨大な不安をも、耐えしのほうとしていっているのです。日本の繁栄は、アジア経済の、生産と消費両面における競争力の増大に統合されて、いまや新たな相親を帯びつつあるようにも見えます。

このような時、東京の消費文化の肥大と、世界的なサブカルチャーの反映としての小説とこととなる、真面目な文学の創造をねがう私たちが、どのような日本人たる自己の表現をもくろんでいるのでしょうか？ W・H・オーデンは、次のように小説家を定義しました。

「正しい者たちのなかで正しく、／不浄のなかで不浄に、／もしてできるものなら、／弱  
い彼みずからの身を以て、／人類すべての被害を、／純情で受けとめねばならぬ。」(深瀬基

11

ために積極的でないという、国際的な批判があります。それはわれわれの耳に、痛みとともに届いています。しかし日本は、再出発のための憲法の核心に、不戦の誓いをおく必要があったのです。痛害とともに、日本人は新生へのモラルの基本として、不戦の原理を選んだのです。

それは、良心的徴兵拒否者への寛容において永い伝統を持つ、西欧において、もっともよく理解されうる思想ではないでしょうか？ この不戦の誓いを日本国の憲法から取り外せば——それへ向けての策動は国内につねにありましたが、国際的な、いわゆる外圧をそれを利用してしようとする試みも、これらの策動にはふくまれてきました——、なによりもまずわれわれは、アジアと広島、長崎の犠牲者たちを哀切することになるのです。その後、どのように酷たらしい新しい裏切りが続くかを、私は小説家として想像しないわけにゆきません。

民主主義の原理を越えた、さらに高いところに絶対的な価値をおく、旧憲法を支えた市民感情は、半世紀に及ぼうとしている民主主義の憲法のもとで、単に懐かしまれるよりもさらにリアルに、生き続けています。そこにないで、戦後の再出発のモラルより別の原理を、日本人があらためて制度化することになれば、いったん瓦解した近代化の廃墟で、普通的人間性をめざしたわれわれの祈念は、ついにむなしかつたというはかなくなるでしょう。一個

10

このような職業を永く生きることから、自分の「人生の習慣」を——これはフナリ・オコナーにもとづく言葉ですが——獲得した者として、どのような日本人たる自己の再確認をめざしているのだろうか？

その望ましい日本人像について、ジョージ・オーウェルがかれの愛する人間の性格を褒め、  
 ものだ、やはり英語による妥当な言葉をもちとめるなら、それは「人間味あふれた」まともな「きちんとした」とかの雑語と並置されるものとしての、「上品な」日本人といふことであるように思われます。表面的にはシュムプルなこの言葉と対比される時、「あいまいな日本の私」という自己規定の意味は、さらに明確となるでしょう。われわれが外からながめられていようが、内においてそのようでありたいとねがっている在り方との、あからさまなズレにおいても、  
 しかし、この品の良い人間としての日本人というラジカルな言葉を、フランス語における、ニストとしての日本人という表現にかさねるならば——寛容さ、人間らしさという内容を媒介して、それらふたつの形容詞を結び、オーウェルは異議を申し立てないでしょう——、そのような日本人の建設をめざして、苦しい努力をかさねた、われわれの先達はいら

のです。

かれの名は、フランス・ルネサンスの文学と思想の研究者、渡辺一夫。渡辺は大戦直前とそのさなかの、愛国的な狂熱のなかで、ひとり慄然しながら、それでも根柢やしなっているものではない日本の伝統的な美意識と自然観に——それは川端の「美しい日本」とはまた別物なのですが——、ユニスト的な人間観を加えることを夢みしたのでした。  
 国家が近代化をめざして荒あらしく進んだ仕方とはことなりながら、しかしそれと複雑に響きあう仕方、日本の知識人たちは、西欧とかれの島國とを、深みにおいてつなぐようしました。それは苦しむ労作でしたが、喜びにみちたものでもあったはず。なかでも渡辺一夫のフナリ・オコナー研究は、実り豊かな達成であったのです。  
 若い渡辺が、大戦前に留学したパリで、研究の指導者にラフレを日本語に訳す決意を打ちあげた時、老成したフランス人は、野望にもえる若い日本人にこういう評価をあたえました。“L'entreprise nouvelle de traduction de l'indigénisme japonais”つまり、翻訳不可能なるラフレを日本語に翻訳するという、前代未聞の企て、と。またもうひとりの助言者は、さらに率直に、“Belie entreprise Parangueine”つまり、パンタグリエルのな見事な企て、と驚きを表したといふことです。しかし渡辺一夫は、大戦中と占領下の窮乏のなかで、この

あいまいな日本の私

あゝ、日本の私

韓国の秀れた詩人の政治的自由をもとめる、ハンストに参加した私は、いま、天安門事件以後、表現の自由を失っている、きわめて良質な中国の小説家たちの運命を憂えています。渡辺からあたえられた影響の、もうひとつはユンニスムについて。それを私は、ミラン・クンデラのいう「小説の精神」とかきなりあつた、ひとつの生きた全体としての、ヨーロッパの精神と受けとめています。渡辺は、ラブレをかこみこむ者として、エラヌスからセバステアン・カステリヨンの、さらにアンリ四世をめぐるマルゴ王妃からガリエル・デ・トレといった女性たちまでの、詳細な史料読みとりにたつ評伝を書きました。そのようにして、もつとも人間のユンニスムを、とくに寛容の大切さと、人間が思いこみや自分のつくった機械の奴隷となりがちなることを、渡辺は日本人に教えようとしたのです。かれの勤勉な努力は、デンマークの偉大な文法学者クリストフ・ニロープの《戦争に抗議しない人間は共謀者である》という言葉をつたえ、時事的な発言にも及びました。渡辺一夫は、ユンニスムという、ルネサンス以後の諸思想のもつとも西欧的な母胎を、日本に移し植えようとしたことで、それこそ「English spirit」をあえて試みたのですし、まさに High enterprise Paragone の人であつたのでした。

大事業をやりとげたのみならず、ラブレの先行者の、またラブレと肩をならべる、そしてラブレに続いた、多様なユンニスムたちの生き方と思想とを、混沌期の日本に移し植えべく努めたのでした。

私は、人生と文学において、渡辺一夫の弟子です。私は渡辺から、わたつのかたちで、決定的な影響を受けました。ひとつは小説について。ミハイル・バフチンが「ゲロテスクリズム、あるいは民衆の笑いの文化のイメージ・システム」と呼んで理論化したものを、私は渡辺のラブレ翻訳からすでに具体的にまなんでいたのです。物質的、肉体的な原理の重要さ、宇宙的、社会的、肉体的な諸要素の緊密なつながり、死と再生の情念の重なり合い、そして、あらゆる上下関係をひっくりかえしてみせる微笑。

これらのイメージ・システムこそが、周縁の日本の、さらに周縁の土地に生まれ育つた私に、そこに根ざしながら普遍性にいたる、表現の道を開いてくれたのです。やがてそれは、いま押し立てられている経済的な新勢力としてのアジアというのではない、永続する貧困と混沌たる豊かさをひそめたアジアという、古なじみの、しかしなお生きているメタファ群において、私を韓国の金之河や中国の鄭義、莫言に結ひつけることにもなりました。私にとって文学の世界性は、まずそのような具体的なつながりにおいて成立しています。かつて

14

15

しかもその泣き叫ぶ暗い魂の聲は美しく、音楽としてそれを表現する行為が、それ自体で、  
 かれの暗い悲しみのかたまりを癒し、恢復させていることもあきらかなのです。さらに光の  
 作品は、わが国で同じ時代を生きた聴き手たちを癒し、恢復させしめる音楽として、広く受  
 けとめられることになりました。芸術の不思議な治癒力について、それを信じる根拠を、私  
 はそこに見いだします。

そして私は、なおよく検証できてはいないものであれ、この信念にのっとり、二十世紀  
 がテクニロジと交通の怪物的な発展のうちに積み重ねた被害を、できるものなら、ひ弱い  
 私みずから身を以て、純瘡で受けとめ、とくに世界の周縁にある者として、そこから展望  
 しよう、人類の全体の癒しと和解に、どのようにダイナミックかつエレニスト的な貢献がな  
 しょうものかを、探りたいとねがっているのです。

——一九九四年十二月七日、ストックホルム、ノール賞受賞記念講演

者として、その受容者とを、個人の、また時代の痛苦からともに恢復させ、それぞれの魂の傷を  
 癒すものとなることをねがっています。日本人としてのあゝ、まゝに引き裂かれていゝ、と  
 私はいまですが、その痛みと傷から癒され、恢復することをなによりもとめて、私は文学  
 的な努力を続けてきました。それは、日本語を共有する同朋たちへの、同じ方向づけの嫉妬  
 を表現する作業でもありました。

あらためて個人的な話になりますが、知的な障害を担って生きる私の息子には、鳥の歌から  
 バンやモーターノートの音楽に向けて育ってゆき、ついには自分の曲をつくるようになりま  
 した。初期の小さな作品は、草の葉にキラキラ光る露のような、新鮮な輝きと喜びそのもの  
 だったと思います。インセントという言葉は、*インセント*、つまり傷つけないということか  
 ら来ているようですが、光の音楽は、まさに作曲家自身のインセントの自然な流露でした。

ところがさらにかれが作曲を進めるうち、父親の私は、光の音楽に、泣き叫ぶ暗い魂の声  
 を聞きとるほかなくなったのです。知的な発達のおくれている子供なりの、しかし懸命な努  
 力が、かれの「人生の習慣」である作曲に、技術の発展と構想の深化をもたしました。そ  
 してそのこと自体が、かれ自身の胸の奥に、これまで言葉によつては探りだせなかつた暗  
 い悲しみのかたまりを発見させたのでした。